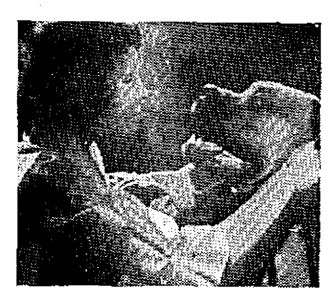
CAHIERS
DU CINÉMA



101 ★ REVUE MENSUELLE DE CINÉMA ● NOVEMBRE 1959 ★ 101

NOTRE COUVERTURE



Sous le masque, Edith Scob dans **LES YEUX SANS VISAGE** de Georges Franju **Champs Elysées Production**

Ne manquez pas de prendre page 40 :

LE CONSEIL DES DIX

Cahiers du Cinéma

NOVEMBRE 1959 TOME XVII. — N° 101

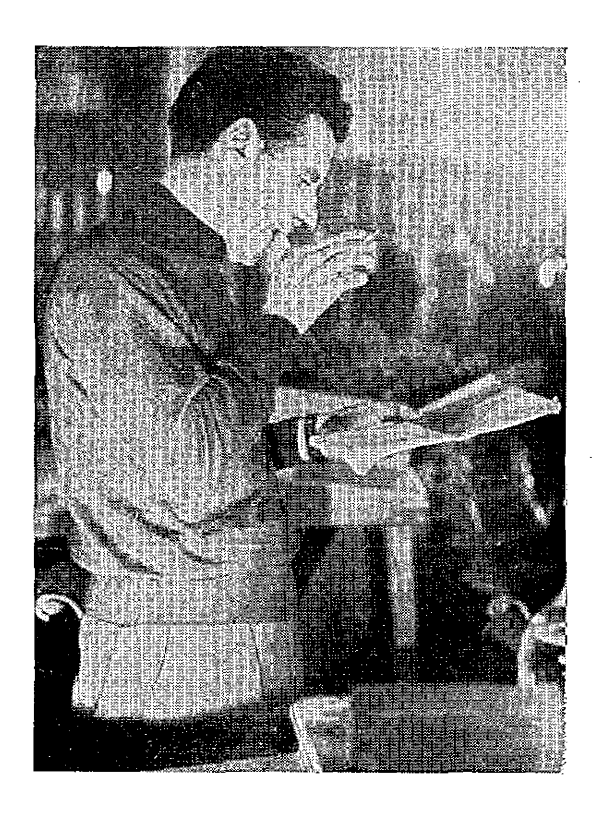
SOMMAIRE

Les Films

*

CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle de Cinéma
146, Champs-Elysées, Paris (8e) - Elysées 05-38 - *Rédacteurs en chef* : Jacques Doniol-Valcroze et Eric Rohmer.

ENTRETIEN AVEC



GEORGES FRANJU

par François Truffaut

Juste avant d'aller présenter Les Quatre cents coups *à Cannes, François Truffaut mit Georges Franju seul en face d'un magnétophone comme il avait mis, quatre mois auparavant, Jean-Pierre Léaud seul en face de l'objectif d'Henri Decae. Deux heures durant ils dialoguèrent ; plus exactement, deux heures durant Franju monologua. Toute retranscription de cet Entretien — nous, aux* CAHIERS, *on aime bien Franju — apparut très vite comme une trahison. Déchiffrer (ce n'est pas toujours facile : aux pleurs de Laura T., au glougou répété du whisky dans les verres tintants, s'ajoute la friture, parfois stridente, spécifique de l'appareil) puis publier dans leur intégralité les propos de Franju ne rendrait toujours pas compte de l'essentiel : le spectacle. La voix de Franju. Le regard de Franju. La présence de Franju. Il faudrait noyer ce monologue de notes, indiquer l'angle de prise de vue, l'éclairage, préciser les gestes, etc. Il faudrait écrire un découpage, ou, si l'on préfère, mettre en scène. Découpage impubliable tel quel, quand même il serait possible de l'établir, auprès duquel les pléthoriques indications scéniques dont un Jean Vauthier truffe ses pièces sembleraient insuffisantes, ce qui, on en conviendra, n'est pas peu dire !*

C'est qu'en effet, le monologue halluciné de Franju, maître de l'antiphrase auquel un jeune court-métragiste consacrera dans vingt ans un essai justement intitulé Le Grand Franju, *membre à part entière du quatuor majeur des cinéastes français vivants (les trois autres étant, on l'aura deviné, Renoir, Bresson et Resnais), ce monologue halluciné, disions-nous, ne laisse pas d'être hallucinant, déchirant, constamment poétique. Gouaille et préciosité, invective et dithyrambe, profession de foi et confession intime,* fusées *en un mot, se succèdent dans un tourbillon où l'onomatopée, et la mimique aussi, signifient autant que la formule. Sarcastique parce que tendre et tendre parce que sarcastique, protéiforme, Franju ne sait parler de Renoir ou de Vilar qu'avec les voix (respiration, débit, intonation) de Renoir et de Vilar — c'est un excellent imitateur : comme nous lui parlions incidemment de Edward Everett Horton et de Jean Galland, il les « évoqua » avec une précision et une perfection que pourrait lui envier un professionnel —, sans compter qu'à l'écouter on croit entendre tout ensemble, tour à tour, à s'y méprendre, les voix de Jouvet, Mauriac, Le Vigan et Roger Blin !*

De même que Denis le Fataliste était le Neveu de Rameau, Georges le Pessimiste — « Je suis un pessimiste actif », *aime-t-il à répéter — est une manière de cousin de Jarre, ou, si l'on veut, le Neveu de Lang. Cet anarchiste de gauche, ce troisième angle d'un triangle équilatéral dont Bunuel et Vigo forment les deux autres sommets, est, dans une certaine mesure, chose curieuse, de la famille de Céline, cet anarchiste de droite. Paradoxalement ils se rejoignent par-delà les extrêmes ; leur parenté* formelle *saute à l'oreille. Comme l'auteur de* Mort à crédit, *Franju a verve et truculence, verbe et lyrisme, le mot cru et la dent dure aussi. Mais, nous le savons, rien de tel qu'un hypersensible pour être féroce, qu'un écorché pour être cynique, qu'un tendre pour être sadique. Le ton donc, et c'est l'essentiel hélas, le lecteur en sera privé, tant que cet Entretien, où, comme le voulait Pascal, se révèle moins un auteur qu'un homme, ne sera pas enregistré sur disque, ce que nous souhaitons; Franju et Truffaut, pour parvenir au montage, au digest, qui suit, ayant dû, plus ou moins arbitrairement, recoller les morceaux du puzzle ; dans ce désordre mettre un peu d'ordre ; faire œuvre classique à partir d'un document romantique.*

Une dernière précision avant le lever du rideau : Truffaut montait et mixait Les Quatre cents coups *dans le même temps que, sur un plateau voisin, Franju tournait* Les Yeux sans visage, *et il allait le voir, dès qu'il le pouvait, si souvent d'ailleurs, qu'il considère que* Les Yeux sans visage *est le seul film qu'il ait fait comme stagiaire. Peu après, Franju voyait* Les Quatre cents coups, *qui l'enthousiasma autant que* La Tête contre les murs *avait enthousiasmé Truffaut l'hiver dernier. D'où vient qu'il est beaucoup question de ces trois films au cours de leur Entretien.*

*

Il paraît qu'un acheteur s'est évanoui en voyant *Les Yeux sans visage.* On devrait demander des acheteurs qui ne s'évanouissent pas plutôt que de couper ! Merde, alors ! *La Grande Illusion* a été coupée dans quatorze pays et jamais au même endroit. C'est merveilleux d'ailleurs, parce que s'ils coupaient au même endroit, on pourrait se dire : ils sont d'accord, donc on a tort. Mais s'ils ne coupent jamais au même endroit, c'est qu'ils se trompent... Enfin... enfin, vivent les petits.

Les Quatre cents coups.

Non, sans blague, hein, j'étais ravi. C'est pas parce que c'est vous. Non, je m'en fous ! je ne respecte pas grand-chose. Non, mais j'ai été attiré par votre entêtement ; d'abord *Les Mistons,* ensuite *Les Quatre cents coups,* encore des mômes... Il faut que je le revoie, il y a tellement de choses. Tout est extraordinaire, observé : la gifle, le gosse dans la voiture cellulaire, les manèges. Et puis, l'interrogatoire du petit, qui est *pris sans coupe,* c'est formidable, merde, parce qu'il est tellement dans le coup, ce môme, il ne faut pas le lâcher. Vous auriez eu la fille, la psychologue, c'était con, c'était foutu, clas-



« Voilà un plan pour Franju... » (*Les Quatre cents coups* de François Truffaut).

sique... Voilà ce que j'appelle une technique *nouvelle,* c'est que vous avez enchaîné le môme, gueule sur gueule, sans plan de coupe. Comment, qu'est-ce qu'on nous emmerde avec les contrechamps ? Pas de contrechamp, c'est beaucoup mieux, rare. C'est comme le 180, c'est très surprenant, faut que ça frappe, que ça choque.

Pourquoi pas le 180 ? Et pourquoi ce parti-pris du foyer 18,5, tout le temps aussi, c'est con. Pas de parti pris ! Vous verrez qu'on va en parler, de ce plan, ça j'en suis sûr. C'est la première fois qu'on voit au cinéma un gosse qui tient un dialogue de trois, quatre minutes, merde, alors, sans contrechamp. Comme on ne voit pas l'autre, il parle au public, le môme, il *nous* parle. C'est tellement émouvant cette confidence, tellement nouveau... Je suis séduit parce qu'il y a tellement de gens qui vous emmerdent avec des principes, là c'est tellement le contraire de la règle de la Technique... C'est d'une incroyable incorrection, c'est parfait, sans blague ! Comment, c'est bien votre droit. Vous faites un film qui montre des maisons de correction, faites des incorrections cinématographiques, c'est dans la ligne, dans le ton du film. On ne peut pas faire un film contre la correction correctement, non ?

Tout ce que font ces gosses-là est bien fait, en bien ou en mal, peu importe. Avec les enfants il ne faut jamais cacher l'appareil. Ils sont plus instinctifs que les adultes. Avec les adultes c'est le contraire, la spontanéité, il faut la surprendre, se planquer. Ivens l'a fait avec son clochard ivrogne du quai de la Seine. Une scène d'ivresse c'est toujours loupé. C'est un autre état... qui ne se joue pas, ou mal. Il prend la bouteille, le clochard, la repose, donne du pain aux oiseaux, il boit et puis regarde dans le vide, quelle image, bon Dieu, quelle image... S'il avait vu l'appareil de Joris, peut-être qu'il se serait caché, le clochard. Mais les mômes, pas la peine de leur cacher l'appareil, ils sont si beaux joueurs au fond, ils n'ordonnent pas leurs gestes, ils ne composent pas, ils ne trichent pas ; donc, pourquoi tricher avec eux ? Ils savent écrire mal et ils font de très belles taches... Ce qui m'a épaté, c'est tous les thèmes, obsessionnels des *Quatre cents coups* : les ordures, toujours les ordures, le gosse est coincé entre les boîtes d'ordures, et puis

la dictée, les œufs, et puis le rotor... Je ne vois pas tellement de mouvements d'appareil, mais ils sont remarquables. Le *travelling final*, avec *le gosse qui court, est épique, cela* pourrait être la fin...

Il y a aussi un très beau panoramique, où le gosse échappe au panoramique, il « s'évade », encore une fois... Et vous le rattrapez après. Voilà des mouvements d'appareil que j'aime, qui parlent, qui ne sont pas faits seulement pour montrer le paysage... ou pour faire cinéma.

— *Il y a un plan que j'ai fait en pensant à vous : les trois petites filles enfermées dans la cage. Franchement, j'ai pensé à vous : tiens, voilà un plan pour Franju...*

— C'est terrible. C'est sans aucun doute le plan le plus cruel du film, plus cruel que la gifle. Enfermer ces petites filles... écoutez, c'est monstrueux (*rires*). Ce que j'aime beaucoup aussi, c'est l'histoire du Guide Michelin. Voilà encore un thème obsessionnel. Mais vous en êtes plein ! Voilà un type qui est cocu, il ne s'en aperçoit pas, il ne se rend compte que d'une chose : on lui a pris son Guide Michelin. Parce que c'est *son* boulot, il est transporteur, mais, évidemment. C'est une notation psychologique et sociale saisissante ! On en voit rarement d'aussi forte... J'ai retrouvé ça chez Lang. Le Guide Michelin ! Ce type ne voit pas qu'on le trompe, ni ce qui se passe autour de lui : on lui a pris son Guide Michelin, mais on lui a pris aussi sa femme. Or, ce Guide Michelin a servi à qui ? A sa femme, et sa femme, pour quoi faire ? Pour rouler avec un autre gars, peut-être... *Non ?... C'est pas ça ?...* Ah ! C'est ce que j'avais imaginé... C'est tout de même dommage... Je me disais : C'est qu'elle est partie avec un mec... Merde ! ça m'arrangeait bien. Je n'ai pas vu que c'était le gosse qui l'avait fauché... Ah ! c'est con... quelle erreur. Comme c'est dommage... Non, c'est pas du tout dommage ! Et puis, ce type, quelle idée, a toujours des fanions autour de lui. A chaque fois qu'on voit ce type il y a des fanions dans le champ. Ça vous a un côté glorieux incroyablement bête... cette gloriole paternelle... cette femme horrible... heureusement que le petit est là. Il mène la danse, ils sont tous parfaits ; Decomble est admirable. Et cette idée géniale de l'enfant : « *Ma mère ? Elle est morte !* » Aussi peu de respect impose le respect. Il est plein d'idées, cet enfant... Et, soudain, le type pour un peu va l'embrasser. Il est prêt à cogner, la mère est morte, le respect s'installe, incroyable ! Ce que les adultes sont dupes tout de même. C'est le petit qui est dans le vrai.

La Tête contre les murs et Les Yeux sans visage.

— *Parlons plutôt des* Yeux sans visage.

— *Les Yeux sans visage* et *La Tête contre les murs,* c'est très différent. *La Tête contre les murs,* c'est un film « éprouvé » parce que j'ai le respect de ce qu'on appelle les malades mentaux, parce que je suis très près d'eux ; alors, comme ça me fait très peur, j'ai fait un film qui me faisait peur à moi et aux autres. *La Tête contre les murs* est un film vrai, qui *contamine...,* bref, un film de terreur.

La maladie mentale est *contagieuse.* Je ne suis pas capable de me trouver tout seul avec des malades mentaux. Ils sont plusieurs et je suis un. Ce n'est pas la force mentale *qui gagne,* c'est le nombre. Je me sens foutu à côté d'eux tellement ils sont subtils, tellement ils sont mystérieux, tellement ils sont pleins de poésie...

Les Yeux sans visage repose sur des données qui ne sont pas fausses, mais aussi sur des circonstances qui sont quand même beaucoup plus près de la fiction. C'est un film « composé » à partir du problème de l'hétérogreffe. On sait que la greffe prend. Vous vous faites refaire le nez, on vous prélève un greffon, et ça marche. L'hétérogreffe, au contraire, ne prend pas, sauf chez les frères jumeaux, mais il est pensable que l'hétérogreffe puisse prendre si, par exemple, à l'aide de rayons X, on détruit les anticorps qui y font opposition. Or, l'intensité des radiations doit être telle que le sujet ne survit pas. On a beaucoup parlé dernièrement d'une hétérogreffe de la moelle osseuse réussie sur les Yougoslaves, mais la gueule, c'est autre chose.



Georges Franju dirige Juliette Mayniel et Edith Scob dans *Les Yeux sans visage.*

Mon professeur est si sûr de sa science, et il aime tellement sa fille (quand on aime à ce point et sa science et sa fille, on est à la limite du normal), que cette double passion, excessive sans doute, l'entraîne à commettre des actes criminels. Comme il faut bien travailler sur un être humain pour réparer un autre être humain, il prend des sujets du « type » de sa fille, qu'il dépiaute littéralement : il leur prend le masque et le greffe sur le visage de sa fille. Seulement, ça ne tient pas, ça tient mal, si mal que sa fille se défigure à vue d'œil, le greffon est digéré et il faut l'enlever et recommencer, la fille est redevenue monstrueuse comme avant.

— *A lire le scénario, à vous regarder tourner, j'ai l'impression que* Les Yeux sans visage *sera plus homogène que* La Tête contre les murs, *qui était un peu tiraillé entre le poétique et le psychologique, ou, si vous voulez, entre Franju d'une part, et Pichon et Bazin de l'autre.*

— *Les Yeux sans visage* est plus homogène, c'est vrai. *La Tête contre les murs*, il y a eu beaucoup d'adaptations. Le film devait reposer sur des bases solides, à savoir le problème social : la psychiatrie ; le problème réel : comment allons-nous traiter la question — je ne voulais évidemment pas montrer des fous d'almanachs — en y apportant quelque chose de poétique et une grande tendresse (dès que j'ai affaire à un malade je deviens tendre, et pas du tout sadique, d'ailleurs, il n'y a aucune différence) ; enfin, faire un film social et psychologique... mais non, je ne vois pas de psychologie là-dedans : la psychologie est à l'intérieur de la tête du malade, et ça, c'est une chose que je ne connais pas, — et je ne pense même pas que les psychiatres la connaissent...

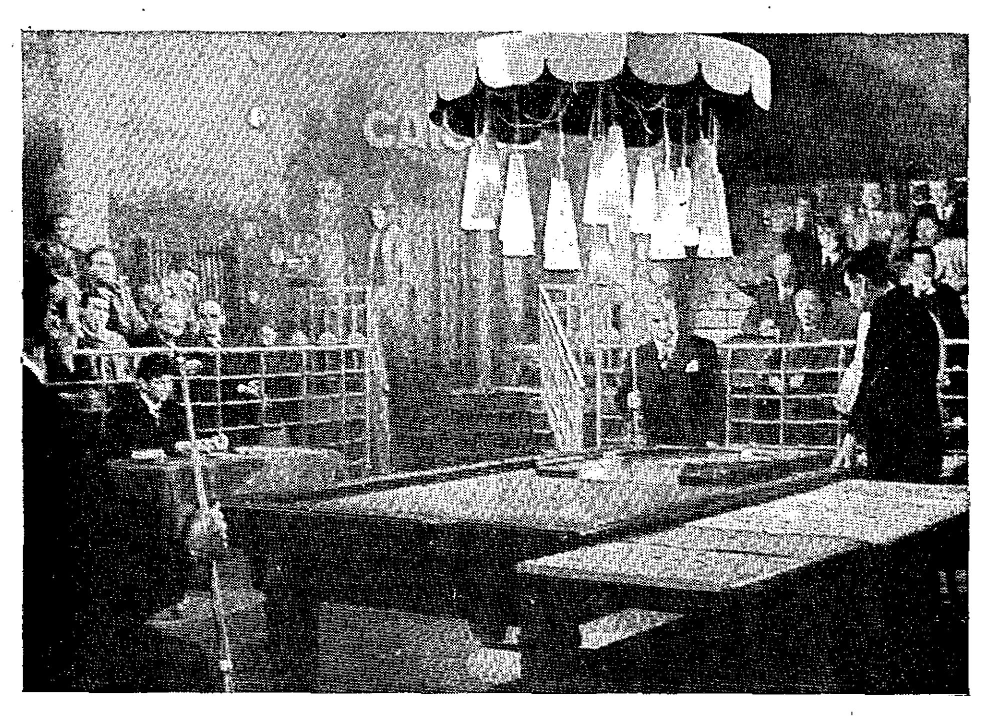
La question sociale, bien sûr... le surpeuplement des asiles et puis aussi et surtout le fait que le malade mental est considéré depuis toujours par l'opinion publique comme dangereux, la folie c'est comme autrefois la vérole, honteux.

Et les murs, il y a les murs, merde, qu'il faudrait foutre par terre. Quand on pense que les psychiatres les plus valables ne sont pas d'accord entre eux ! Je suis libéral, nom de Dieu, mais l'opinion publique, la Société, parlez d'un fou pour voir, allez dire qu'on va libérer les fous, vous verrez ce qui va se passer, tout le monde va trembler, faire des pétitions. On lui donnera la chasse. La manifestation de l'opinion publique c'est, dans le film, le coup de fusil du chasseur qui abat le fou évadé... Les murs qui enferment les fous qui font peur, les garde-chiourmes, la camisole, c'est béni comme l'armée et les flics.

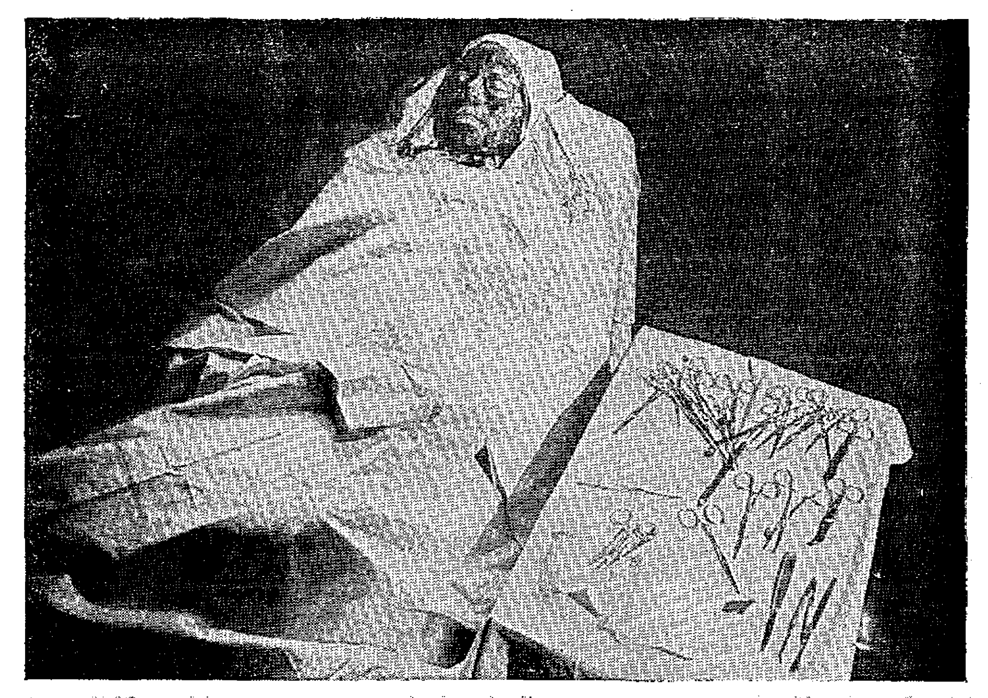
On veut des fous derrière des murs, avec des tics. Il ne fallait pas que je montre les tics... Alors ? Si le public ne voit pas un fou qui a un tic, il ne reconnaîtra pas le fou, il aura bien plus peur parce qu'il ne pourra plus faire de différence s'il n'y a pas des signes de folie.

La vie asilaire c'est d'abord ce qu'il fallait montrer. Il y a des écarts dans le film, parce qu'il est tiraillé comme vous dites, à partir du moment où on suit un personnage qui est à l'asile, qu'on quitte une fille qui est dans la vie, qu'on retrouve cette fille rendant visite à ce garçon dans l'asile, qu'on revoit le père dégueulasse et puis la lutte des deux médecins à l'intérieur du sujet, tout ça c'est très compliqué : d'abord l'histoire familiale, ensuite l'histoire asilaire et puis l'histoire d'amour.

Je pense que c'est d'abord un film d'atmosphère : l'internement, le réfectoire, la cour de l'asile, les murs, *les murs qui existent,* les murs des folles qui hurlent, le travelling du petit train, la ronde des fous, l'enterrement, le feu dans la plaine, le retour à Paris, le néon, la roulette, le ceinturon d'Anouk, la fin, ça me plaît parce que c'est terrible, tendre et poétique. C'est le début qui ne va pas, c'est-à-dire qui n'est pas dans l'homogénéité de l'ensemble.



La Tête contre les murs.



Les Yeux sans visage.

Les Yeux sans visage, c'est évidemment plus homogène ; c'est même très fermé. On m'a dit : tu devrais faire un « grand sujet », l'épouvante, c'est un sujet mineur. Merde, quel beau dédain, un grand sujet qui stigmatise la vie, mais la vie passe, l'actualité se démode, les films aussi, d'ailleurs, si *La Tête contre les murs* est toujours d'actualité alors que le bouquin de Bazin a été fait il y a dix ans, c'est bel et bien parce que la psychiatrie n'avance guère. Si j'ai fait *Les Yeux sans visage,* c'est, grâce à Pierre Brasseur, qui est un prodigieux comédien, et parce que je trouvais dans ce sujet stable le moyen d'exprimer spectaculairement un style. J'y suis arrivé si l'épouvante atteint au fantastique poétique...

Les planchers de Renoir

Vous vous rongez les ongles, vous êtes sensible. Merde, c'est ça qui compte dans la vie, la sensibilité et le style, et pas les gens qui trafiquent du 18,5, qui batifolent avec des grues qui ne savent plus où donner de la tête, des courts foyers pour accrocher des plafonds hauts ou bas, peu importe... Renoir aime mieux les planchers, et il a raison. Moi, j'aime mieux les planchers de Renoir que les plafonds d'Orson Welles. Sans blague. Pas vous ?

— *J'aime bien les deux.*

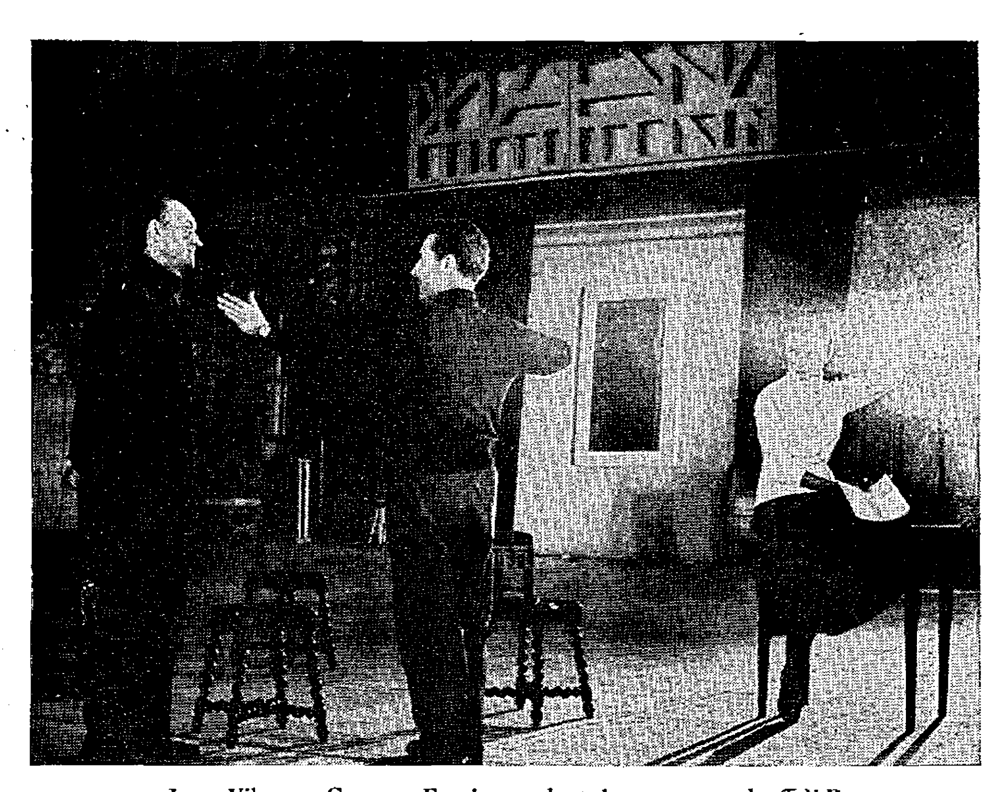
— Et j'aime mieux l'autorité de Renoir que celle d'Orson Welles. Vous remarquerez que Renoir adore les planchers. Avant de faire mes films je n'avais été qu'une fois dans un studio, c'est par hasard que j'ai vu tourner un plan de *La Règle du jeu.* Il ne le sait pas. Il y avait Paulette Dubost, qui était sur un escalier, et Gaston Modot. « *Ma petite,* dit l'Ours, *ma petite, c'est très bien, c'est parfait, mais, pour moi, pour me faire plaisir, tu vas me faire un petit truc, gentiment, là, gentiment.* » Il place la fille. « *Toi, Gaston, tu*

la prends comme ça, tu l'inclines légèrement en tournant son profil vers moi, et tu l'embrasses, gentiment, faut pas la casser, cette petite, gentiment, comme une poupée ; et toi, Paulette, ta jambe, ton pied, tu les laisses pendre, là, sur cette marche, ta jambe, tu la balances doucement... »

Ça, c'est de la mise en scène. Le plan n'était rien sans ça, un visage incliné, une jambe qui se balance, pas de jardin fleuri pour un baiser, merde, pas de tulle, pas d'aquarium, vous voyez ce que je veux dire, hein ?... Et puis, Renoir, lui, il s'en fout des techniques abusives, il est *scénique*. Regardez *Le Carrosse d'Or*, que je n'aime pas, pour des raisons qui sont les miennes, sur le plan des intentions. Je l'ai revu en même temps que la pièce du T.N.P., où c'est d'une ironie incroyable. Par exemple, chez Vilar, quand l'Evêque, *à la fin*, paraît devant Casarès, on se *dit : il* tient le carrosse, l'évêque, et *il* va se taper la Périchole. Je n'aime pas le côté solennel de l'évêque de Renoir ; chez Renoir l'évêque c'est le sauveur, chez Vilar, c'est le complice, ça sent la partouze à plein nez. Ceci dit, quel beau film ! Tout ce mouvement *dans le plan*, ces pirouettes, ces couleurs, c'est du grand Renoir, fils d'Auguste.

Un mur et rien derrière.

J'avoue d'ailleurs être beaucoup plus sensible au *scénique* qu'au *dynamique*. J'étais très petit quand j'ai vu pour la première fois, après un incendie, une façade d'immeuble et rien derrière. La vision m'est restée d'une chose très artificielle et très insolite. Une façade et rien derrière... Qu'est-ce qu'il y avait avant ? C'est le vide hanté.



Jean Vilar et Georges Franju pendant le tournage de *T.N.P.*



Anouk Aimée dans *La Tête contre les murs.*

C'est ça, la vie, le feu, l'incendie... Pourquoi *La Tête contre les murs ?* Pour le mur ! Le mur, le mystère, et, quand on est dedans, les tulipes devant le mur. C'est là l'escroquerie : le côté pavillon, bungalow, tranquillisant, quoi. Tranquillisant ? Merde ! c'est terrible, une tulipe. Une tulipe qui se fane, ce n'est rien, mais une tulipe qu'on plante, bien droite, tous les jours ! C'est pour conserver les gens qui sont dedans qu'on conserve les tulipes, — et les murs ! On interne avec une si grande facilité... Je pourrais me faire interner demain, et vous, si vous n'aviez pas eu André Bazin, vous l'aviez dans le cul. Vous comprenez, ce n'est tout de même pas normal de couper la gueule des gens pour vous la foutre sur votre gueule à vous, alors qu'il est parfaitement normal de se faire interner dans un asile, même si vous n'êtes pas coupable. J'ai reçu une lettre, je cite parce que c'est admirable, commençant ainsi : « *On ne peut pas interner les gens comme vous le dites.* » C'est ce que les gens ne veulent pas comprendre, nom de Dieu !

En France, il y a un asile où on applique le régime le plus autoritaire, le plus carcéral comme on dit ; cet asile a de très beaux murs, des murs classés, comme les fous (les fous aussi sont classés), définitivement, c'est une abbaye. Dans le temps, les abbayes, c'était comme les églises, des lieux d'asile, et ça continue, merde, c'est le cas de le dire... Et puis, merde, ça y est, je reviens à la *Tête*...

Les intentions et le style.

Non, la chose la plus importante, comme je vous le disais tout à l'heure, c'est les intentions et le style. Seulement, les intentions sont quelquefois interprétées à rebours, même si leur sens est clair, et le style, les gens n'y connaissent rien, et presque tous les critiques s'en foutent. On mélange tout, le *style* et le *genre*. On aime le genre, mais le

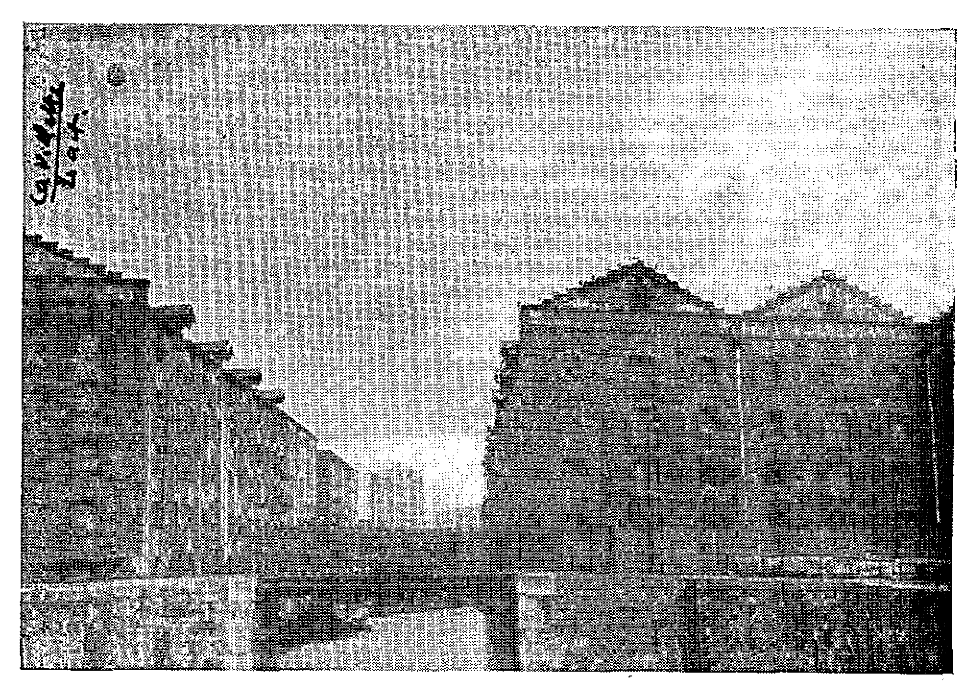
style, on l'ignore. Tenez, un gars qui en connaît un drôle de bout dans les styles, c'est Langlois. Au début de la Cinémathèque, quand je travaillais avec lui, et qu'on fouinait dans les caves des derniers marchands qui vendaient encore des films muets aux forains, Langlois, d'un coup d'œil sur un film découvert sous un tas de merde, et qui n'avait plus, bien entendu, ni amorce ni générique, me disait, en reconnaissant l'auteur par le style : « C'est un Griffith de 1914 »... Et il ne se gourrait pas, la vache... c'était bel et bien *La Naissance d'une Nation,* et même si, à l'époque, un travelling ou un gros plan pouvait signifier un style, il n'avait pas besoin de reconnaître le visage de Lilian Gish ou la chevauchée du Ku Klux Klan pour dire ça.

Aujourd'hui, le style ne peut plus être dans la technique... c'est fini. Le Pancinor, par exemple, quelle foutaise, c'est le contraire du travelling, c'est inhumain, cette mécanique, et on l'emploie comme travelling ou comme complément au travelling... Faut être con, non ? J'ai reçu un jour la visite d'un gars qui a commencé par me dire qu'il n'aimait pas mes films parce que je tenais à conserver un style. Mais je ne vois pas pourquoi je chercherais à me priver d'une chose qui m'attire, même chez des auteurs qui m'emmerdent !

Et les intentions, vous croyez que les gens comprennent toujours ? Que le public pige ? L'autre jour, un voisin, un gars que je ne connais pas, arrête ma femme dans la rue et lui dit : « *Ah ! Madame Franju, permettez-moi de vous serrer la main. J'ai vu au Régent le film de votre mari sur Notre-Dame, quelle merveille, et puis, toutes ces chaises vides, ah ! Madame, on sent que M. Franju est un grand catholique ; on comprend qu'il nous dit : Regardez ces chaises, c'est là que des milliers de fidèles vont venir prier !* » (*rires*). Qu'est-ce que vous voulez répondre à ça ? Ils ont de l'imagination, les catholiques, hein ? J'ai fait ce plan justement pour montrer que les fidèles se font rares, que la cathédrale était déserte, et voilà ce qu'on comprend ! La clique catholique est soufflante : « *Monsieur Franju est violent, sadique, mais poète, il tient compte de la primauté de l'âme...* » Sadique ? Ce n'est pas vrai ; il n'y a pas plus gentil que moi, enfin, vous le voyez bien, merde. La primauté de l'âme... C'est comique, non ? La primauté de l'âme, c'est Claudel. Avez-vous lu *Le cochon,* de Claudel ? Claudel est un grand naturaliste, un haltérophile : c'est Jack le Boulanger. *Le cochon,* c'est tout à fait Claudel ; et *L'annonce faite à Marie,* voilà un film que j'aurais voulu faire. Devant Notre-Dame, une gigantesque toile peinte représentant la forêt ; sur le parvis, la scène, les orgues de la cathédrale, et puis la vie autour : la Seine, les péniches, le bateau-mouche, les clochards, les ivrognes qui passent dans le champ pendant le spectacle, les amoureux, les phares des voitures qui balayent la scène, les bruits de la ville, les remorqueurs, les avions, la vie des bistrots, les juke-boxes, le spectacle théatral dans l'agitation et la rumeur sacrilège de la capitale. Et puis Violaine, c'est un si joli nom, si tendre, aussi joli, aussi tendre que la Barbara de Prévert... C'est chouette quand le gars lui demande — je ne suis plus tout à fait sûr du texte ; c'est peut-être comme votre Guide Michelin... — : « *Regarde-moi. Pourquoi ne me regardes-tu pas ?* et qu'elle répond : « *Parce que je suis aveugle.* »

Le décor naturel.

Je vous parlais du Parvis de Notre-Dame, la Seine, les rues, etc. Voilà un décor naturel. Le studio m'ennuie. On démolit et on remolit, on tape et on retape, on pose et on dépose. C'est à la fois pratique et incommode. Une découverte photographique, c'est affreux : aucune vie, aucun frémissement... Essayez donc au studio de faire vivre ce « petit bruit bien connu et que cependant on n'entend pas souvent », comme a dit je ne sais plus qui, ou encore le bruit des pas d'une femme sur le gravier d'un cimetière... On entend beaucoup de bruits au studio, c'est sûr, des coups de marteaux, des gueulements, des décors qui se foutent par terre, les bruits du studio en somme. Et puis, si le décor naturel exige une autre discipline, il vous apporte en échange sa vie propre : il joue... C'est Brasseur qui me disait : « *Tu comprends, quand je monte le grand escalier de la villa de Marnes-la-Coquette, je sais qu'en haut, après la dernière marche, je vais ouvrir la porte de la chambre et surprendre ma fille. Alors qu'ici, au studio, avec ton escalier à la con,*



Le Sang des bêtes.

je sais qu'en haut, si je franchis la dernière marche, je trouve le vide et je me casse la gueule. » Regardez la « Nouvelle Vague », elle l'exploite, le décor naturel, comme l'ancienne, d'ailleurs. La « Nouvelle Vague »... il y aurait un film à faire là-dessus. J'ai déjà le titre : *La marée basse.*

Une histoire de fantôme sans fantôme.

Le Château est un projet ajourné parce que Jean-Louis Barrault, qui tient le rôle de M. K., vient d'être chargé de la direction du Théâtre de France et qu'il ne peut, dès sa première année de gestion, quitter son théâtre pour tourner un film en Yougoslavie. La réalisation, d'ailleurs difficile, de l'œuvre de Kafka, exige le dépaysement et l'isolement. Il faut s'y consacrer exclusivement. Barrault est de toutes les scènes, nous devons tourner dans un paysage de neige, créer une communauté. Ces conditions ne pouvant être réunies cette année, nous avons décidé, d'un commun accord, de reporter le projet. Aucun producteur ne voulant, n'osant, pour l'instant, financer *Thomas l'imposteur* et *La Faute de l'abbé Mouret,* mon projet le plus immédiat c'est un film de fantôme... sans fantôme. C'est un drame, par moment drôle, qui se passe pendant un spectacle Son et Lumière. Nous cherchons à éviter le côté policier pour rester dans le fantastique pur. Voici un aperçu de cette histoire originale, qui est de Boileau et Narcejac. Des héritiers sont réunis dans un château de province pour l'ouverture d'un testament. On apprend que le dernier propriétaire du château lègue à ses successeurs le château indivis. On apprend aussi que le défunt, un vieil original qui fut complètement délaissé par les siens, et qu'on savait grand collectionneur, lègue aussi un « trésor ». Ce trésor est constitué par des collections de meubles, de timbres et de tapisseries que le vieillard a cachées dans un endroit connu de lui seul et qu'il ne révèle pas...

Il s'agira donc pour les héritiers de trouver le « trésor » chacun cherchant pour soi, bien entendu, mais en attendant, il faut vivre au château et l'entretien de celui-ci est coûteux. C'est alors que les héritiers imaginent de monter un spectacle à la manière de Son et Lumière pour faire de l'argent. Comme il faut une légende, on en trouve une et on l'enjolive. Enfin, le jour du spectacle arrive.

Ce qui m'amuse, c'est de *faire vivre le vide. On ne verra pas les personnages*, ni le départ du cruel seigneur, la nuit, pour la chasse avec ses piqueurs et ses chiens, ni l'arrivée du jeune chevalier, amant de la jeune femme du seigneur, ni le retour des cavaliers et du mari soupçonneux qui surprendra sa femme dans une chambre de la tour et la poignardera. La femme poussera un cri et le public croira que c'est « reconstitué ». Mais le cri n'est « pas dans l'enregistrement magnétique ». C'est, en effet, une des héritières qui a été assassinée. Les héritiers disparaîtront, d'ailleurs, pendant les spectacles et dans des circonstances qui rappelleront singulièrement celles de la légende. Ça m'amuse beaucoup de faire ça. La présence, les mouvements des personnages invisibles seront suggérés, c'est le cas de le dire, par « l'opération » du cinéma, par des positions et des mouvements d'appareil révélateurs. Il faudra faire parler les ténèbres, créer le sentiment de la présence humaine.

(*Propos recueillis au magnétophone par* FRANÇOIS TRUFFAUT.)



Eugène Shuftan et Edith Scob.

BIOFILMOGRAPHIE DE GEORGES FRANJU

Georges Franju est né le 12 avril 1912 à Fougères (Ille-et-Vilaine). Il sacrifie très rapidement ses études primaires à la fréquentation de ses trois auteurs de chevet : Pierre Souvestre et Marcel Allain, autrement dit Fantômas, Sigmund Freud et le divin Marquis. Saute-ruisseau et manutentionnaire, puis élève décorateur et décorateur de Théâtre. Service militaire pendant que Clair tourne *Le million*, *A nous la liberté* et *Quatorze Juillet*, Bunuel *L'âge d'or* et *Terre sans pain*, Renoir *La chienne* et *Boudu*, Chaplin *Les lumières de la ville*, Ekk *Le chemin de la vie*, Pabst *L'opéra de quat'sous* et *La tragédie de la mine*, Sagan (Léontine, la vraie, quoi !) *Jeunes filles en uniformes*, Trivas *No man's land*, Vigo *Zéro de conduite*, Hawks *Scarface*, Lubitsch *Haute pègre*, et surtout pendant que Murnau et Lang, ses deux cinéastes préférés, tournent *Tabou*, *M. le maudit* et *Le testament du Dr Mabuse*, — Eisenstein, à cette époque, magnifiant le Mexique. Rencontre Henri Langlois avec lequel il fonde un ciné-club : *Le Cercle du Cinéma*. En 1937, il participe, avec le même Langlois et P.A. Harlé, à la fondation de la Cinémathèque Française; et crée, toujours avec Langlois, un journal : *CINEMAtographe*, qui n'eut que... deux numéros. En 1938, il devient secrétaire exécutif de la Fédération internationale des Archives du film. Secrétaire général de l'Institut de Cinématographie scientifique de la Libération à 1954.

* Projets de courts-métrages non aboutis; scénarios non tournés, restés scénarios, faute d'un producteur intelligent : *Les égoutiers de Paris*, *La Salpêtrière*, *Le Kremlin-Bicêtre*, *La Comédie-Française*, *L'Académie Française*, *Le Miroir des sports*, *Les conditions de vie des Algériens à Paris*, *La Galerie* (d'après Kafka), *Les Halles de Paris*.

* Projets de longs métrages non encore aboutis : *Fantômas*, *Le Château*, *Thomas l'imposteur* et *La faute de l'abbé Mouret*.

COURTS METRAGES

1934. — LE METRO (en collaboration avec Henri Langlois).

1948-1949. — LE SANG DES BETES (Force et Voix de France).
Sc. : Georges Franju.
Com. : Jean Painlevé dit par Nicole Ladmiral et Georges Hubert.
Ph. : Marcel Fradetal.
Mus. : Joseph Kosma (chanson de Charles Trenet).

1950. — EN PASSANT PAR LA LORRAINE (Force et Voix de France).
Sc. : Georges Franju.
Com. : Georges Franju dit par Georges Hubert.
Ph. : Marcel Fradetal.
Mus. : Joseph Kosma.

1951. — HOTEL DES INVALIDES (Force et Voix de France).
Sc. : Georges Franju.
Com. : Georges Franju dit par Michel Simon et les guides du musée.
Ph. : Marcel Fradetal.
Mus. : Maurice Jarre.

1952. — LE GRAND MELIES (Armor Film, Fred Orain).
Sc. : Georges Franju.
Com. : Georges Franju dit par Mme Marie-Georges Méliès et Lallemant.
Int. : Mme Marie-Georges Méliès et André Méliès.
Ph. : Jacques Mercanton.
Mus. : Georges Van Parys.

1953. — MONSIEUR ET MADAME CURIE (Armor Film, Fred Orain).
Sc. : Georges Franju d'après la biographie de Mme Curie : « Pierre Curie ».
Com. : Georges Franju (d'après « Pierre Curie »), dit par Nicole Stéphane.
Int. : Nicole Stéphane et Lucien Hubert.
Ph. : Jacques Mercanton.
Mus. : Beethoven (« Les Adieux »).



A propos d'une rivière.

1954. — LES POUSSIERES (Armor Film, Fred Orain).
Sc. : Georges Franju.
Com. : Georges Franju dit par Georges Hubert.
Ph. : Jacques Mercanton.
Mus. : Jean Wiener.

1954. — NAVIGATION MARCHANDE (U.G.C.).
Sc. : Rodolphe-Maurice Arlaud.
Com. : Georges Franju dit par Roland Lesaffre.
Ph. : Henri Decae.
Mus. : Jean-Jacques Grunenwald.

1955. — A PROPOS D'UNE RIVIERE (ou *Le Saumon atlantique* ou *Au fil de la rivière*) (Procinex).
Sc. : Georges Franju.
Com. : Georges Franju dit par Marcel et Jean-Paul Laporte.
Int. : Michel Duborgel.
Ph. : Quinto Albicocco.
Mus. : Henri Crolla.

1955. — MON CHIEN (Procinex).
Sc. : Georges Franju.
Com. : Jacques Prévert dit par Roger Pigault.
Int. : Jacqueline Lemaire.
Ph. : Georges Delaunay et Jean Penzer.
Mus. : Henri Crolla.

1956. — LE THEATRE NATIONAL POPULAIRE (Procinex-Antinex).
Com. : Georges Franju dit par Marc Casso.
Ph. : Marcel Fradetal.
Mus. : Maurice Jarre.

1956. — SUR LE PONT D'AVIGNON (Procinex-Antinex).
Sc. : Georges Franju.
Com. : Georges Franju dit par Claude Dasset.
Ph. : Marcel Fradetal (Franscope, Eastmancolor).
Mus. : Maurice Jarre.

1957. — NOTRE-DAME, CATHEDRALE DE PARIS (Argos).
Sc. : Georges Franju.
Com. : Frédéric de Towarnicki dit par Muriel Chanay.
Ph. : Marcel Fradetal (Franscope, Eastmancolor).
Mus. : Jean Wiener.

1958. — LA PREMIERE NUIT (Argos).

Sc. : Marianne Oswald et Remo Forlani.

Adapt. : Georges Franju.

Int. : Pierre Devis et Lisbeth Person.

Ph. : Eugène Schuftan.

Mont. : Henri Colpi.

Mus. : Georges Delerue.

LONGS METRAGES

1958. — LA TETE CONTRE LES MURS (Sirius, Atica, Elpénor).

Sc. : Jean-Pierre Mocky, d'après le roman d'Hervé Bazin.

Dial. : Jean-Charles Pichon.

Ph. : Eugène Shuftan.

Mus. : Maurice Jarre.

Int. : Pierre Brasseur (Dr. Varmont), Anouk Aimée (Stéphanie), Charles Aznavour (Charles), Jean-Pierre Mocky (François Géranne), Paul Meurisse (Dr. Emery), Jean Galland (Me Géranne), Edith Scob (une folle).

1959. — LES YEUX SANS VISAGE (Champs-Elysées Production, Jules Borkon).

Sc. : Jean Redon.

Adapt. : Pierre Boileau, Thomas Narcejac, Jean Redon et Claude Sauté.

Dial. : Pierre Gascar.

Ph. : Eugène Shuftan.

Mus. : Maurice Jarre.

Int. : Pierre Brasseur (Dr. Genessier), Alida Valli (Louisa), Edith Scob (Christiane), François Guérin (Jacques), Juliette Mayniel (Edna).

(Biofilmographie établie par ALAIN VARGAS.)



Brigitte Bardot serait pour Franju l'interprète idéale de *La Faute de l'abbé Mouret.*

LE STYLE DE FRITZ LANG

par Georges Franju

Ce texte, paru dans CINEMAtographe en mars 1937, a été revu par l'auteur à l'intention des lecteurs des CAHIERS.

Lang traduisant (ou non) Théa Von Harbou semble continuellement rêver de justice et d'équilibre supérieur.

Traitant à ses débuts des contes et des légendes à la manière de l'école allemande d'alors, le grand réalisateur germanique ne peut déjà, malgré ses dispositions sociologiques, appliquer à l'humanité considérée comme arbitre d'elle-même sa manie d'égalité ni imposer sa volonté de réforme au réalisme de la dictature judiciaire.

Symboliste et extra-terrestre l'auteur des *Trois Lumières* pose dans ce film et pour la première fois le problème éternel que figure la balance. Cette œuvre philosophique nous conte l'histoire d'une jeune femme (Lil Dagover) dont la grandeur d'âme triomphera de mille embûches et qui au terme d'une terrible épreuve fléchira l'autorité céleste.

Affirmant ainsi le jugement de Dieu comme prototype et comme exemple, Lang, dans son second film *Mabuse le joueur*, passe à l'agression, par l'entremise d'un nihiliste scientifique. Et *Métropolis* lui donne l'occasion d'opérer sur un ensemble, sur un monde organisé, la scission qui met l'homme en face de sa réalité. C'est le premier stade de l'évolution sociologique du thème...

Cinq ans après, s'étant réservé, le moment venu, d'opposer la justice aux lois qui la déterminent, se révèle l'idée fixe du tribunal. Mais d'un tribunal en dehors, devant lequel toutes les causes seront entendues et grâce auquel Fritz Lang tombe sur l'actualité qu'il attaque de front.

La lutte s'organisera désormais à terrain découvert contre l'officiel représentant l'autorité, contre l'autorité au service de la justice, contre la justice régie par les lois, contre les lois abritant les privilèges, la tradition, la sottise.

Des tribunaux où siègeront des compétences de toutes sortes (texte) seront institués, les décrets, les codes, les règles, seront révisés et souvent feront place à des arguments violents, par la suite répréhensibles : et les dévoyés, les infirmes, les voleurs, rejetés en marge de la société, auront pour mission d'en reconstruire une autre.

Lang toujours sympathisera avec l'homme de basse condition, quel que soit son forfait et dans la mesure où, par n'importe quel moyen, cet homme aura combattu les dogmes d'une civilisation abrutie.

Il nous faut arriver à l'œuvre parlante *M. Le Maudit* (car il ne saurait être question des œuvres mineures réalisées entre *Métropolis* et *M.)* pour trouver confirmation de ce que j'avance. Connaissant l'état d'esprit du grand cinéaste et malgré la sentence de mort prononcée contre le sadique (qui me semble être une sentence de concession) on remarquera que non seulement Peter Lorre dispose d'un défenseur, mais qu'il pourra plaider lui-même sa cause en des termes qui ne manqueront pas de rendre responsable une société incompréhensive et bornée. Moins soucieux d'évoquer l'excuse de son état mental, qui, en haut lieu, constituerait une circonstance atténuante, que de montrer ses plaies au grand jour, Lorre se révélera au monde de la bourgeoisie et de la bureaucratie qui le regarde (texte) comme le triste symbole de la création. A la fin du film, le « Vampire » est arraché aux juges improvisés pour comparaître devant une cour régulière, mais les magistrats n'étant avec Lang, en aucun cas, qualifiés pour l'arbitrage, leur verdict ne sera pas connu.

Poursuivant son œuvre destru-constructive, agressif et critique, Fritz Lang, rééditera du vieux et terrible *Docteur Mabuse* un *Testament* qui, selon l'expression même du film, constitue un évangile (selon saint Mabuse) tendant à lutter contre les préjugés, l'encroûtement et les injustices fondamentales par un système de sanctions fort énergique.

A noter que là encore, et du fait de sa folie, le coupable (Klein-Rogge) est marqué de l'impunité (Mabuse échappe à la guillotine grâce au cabanon) et bénéficie, comme précurseur d'une morale authentique, de l'estime révolutionnaire.



Klaus Pohl dans *La Femme sur la lune* de Fritz Lang (1928).



M. (*Le Maudit*) (1932).

Liliom (d'après Molnar), cependant, nous ramène à la période héroïque idéalisée par la justice du ciel. Préférant le suicide à l'arrestation, Liliom Zadowski évitera, lui aussi, l'intervention des gens de robe et c'est au ciel qu'un commissaire angélique et compétent le réhabilitera à nos yeux moralement et socialement.

Je pense que l'exemple de *Furie*, dernier-né de la production de Lang et mal-né à mon avis (mais cela est une autre affaire) est trop frais à la mémoire pour qu'il nous soit utile d'en faire remarquer les préoccupations juridiques. Certains ont vu dans ce film une protestation contre le lynchage : pour ma part, j'y vois aussi un réquisitoire contre l'arrestation arbitraire responsable au fond des circonstances dramatiques qui en sont la conséquence.

Quoi qu'il en soit Spencer Tracy devant la cour des magistrats déclarant : « *Vous avez tué en moi la croyance en la justice* », résume l'une des préoccupations qui font l'originalité et la force de l'œuvre de Lang.

DECOUPAGES PRINCIPES

L'essentiel d'un scénario bien construit, bien découpé est évidemment d'être établi selon des règles immuables de rapports d'images, de successions de plans, de mesures rythmiques, etc. Il faut cependant reconnaître dans les narrations de Lang une notion qu'il fut le premier à appliquer — à notre connaissance — dès 1921, c'est-à-dire à une époque où les meilleurs se bornaient à suivre le développement ordinaire du récit ou cherchaient l'élargissement artistique dans l'expressionnisme de l'interprétation ou l'impressionnisme de la caméra.

Je veux parler du découpage *intuitif* dont le plus simple exemple se situe à l'ouverture des *Trois Lumières.*

Ouverture à l'Iris... sur un carrefour
devant lequel apparaît un homme.
Fondu enchaîné... sur un buisson...
Une diligence sur une route...
Sous titre : *n'importe où n'importe quand, deux amoureux en voyage de noces.*

C'est tout, en faut-il plus, cependant, pour prévoir qu'ainsi juxtaposée, la diligence, se déplaçant dans l'espace, sera contrainte de rencontrer l'homme sur sa route ?

Obtenu par l'agencement conditionnel des plans, situation dans l'espace relevant uniquement du découpage, le cas cité plus haut n'est pas isolé. La preuve en est le souvenir que laisse le début de *M. Le Maudit* qui mit le spectateur à si intéressante contribution dans le sens où un travail intuitif de sa part, ordonné et dirigé, devait toucher aux bornes de l'émotion dramatique.

Car si, après une heure de retard annoncée à l'horloge, on pouvait espérer encore le retour de la petite Elsie, si, à la suite de la vision insistante de son assiette et de sa chaise abandonnée, on pouvait à peine espérer; j'affirme qu'au moment où la caméra plonge dans la cage d'escalier il est impossible d'admettre que l'enfant reviendra chez sa mère. La vue de cette cage si raide, si pauvre, si morne, est décisive. On prévoit : jamais la petite Elsie ne remontera cet escalier et la suite des évé-



The Ministry of Fear (Espions sur la Tamise) (1943).

nements *confirme nos pressentiments*. Mais ce système comportant différentes applications, nous en arrivons à étudier certain mécanisme qui, contrairement au cas examiné plus haut, agit non plus, par le récit, sur le raisonnement, mais par rupture de la narration, sur le réflexe.

Rappelez-vous au début de *Liliom*, la querelle qui mit aux prises Boyer et Rignaud. Après avoir montré les deux hommes en train de s'injurier, un panoramique *ramenait la caméra* sur une foule de badauds qui riaient à gorge déployée. Brusquement les têtes se renversent dans un mouvement uniforme et, simultanément, s'opère un renversement expressif de toute la scène. On devine que de l'autre côté il se passe quelque chose de tragique. Mais quoi ?

Un panoramique inverse montre l'un des compères qui, un couteau à la main, s'apprête à saigner l'autre compère.

Ainsi un découpage intelligent, *montrant l'image émotive avant* le motif d'émotion, a-t-il mille chances de toucher le but, l'ignorance de la cause d'un effet provoquant sûrement le réflexe.

Peut-être ce mouvement fut-il innové dans *Les Trois Lumières* (scène de l'auberge), en tout cas, nous le retrouvons, outre les passages cités, dans *M.* (scène de l'arrivée de la police dans la cave), *Le Testament du Docteur Mabuse* (scène de l'amphithéâtre), etc.

LA MISE EN SCENE

A ce sous-titre j'ajoute : LE DECOR

Si les *Niebelungen* semblent dépendre de conceptions proprement *scéniques*-théâtrales elles-mêmes liées au choix du décor, devons-nous oublier que ce monument de la légende transposée est entièrement soumis aux règles essentielles du cinéma et à un travail de caméra dont la sobriété n'atténue en rien l'action effective ? Pense-t-on sincèrement qu'un théâtre, aussi bien équipé fût-il, puisse donner de ce thème une vision comparable ? J'attends le décor qui égalera en puissance évocatrice l'image filmée du *trésor des Niebelungen entrant dans la* cour du château de Worms (puissance qui est uniquement fonction de l'angle de prise de vue en plongée), ou la vision magistrale (parce qu'en plan lointain) de la chasse dans la forêt, et celle inoubliable de la plume d'oiseau tombant au ralenti et fendue sur l'épée de Siegfried (gros plan). Purs produits de l'objectif, intraduisibles avec autre chose que l'œil artificiel d'une caméra.

Et par quel *système matériel porterait-on* sur les planches d'un théâtre tout ce qui fait l'atmosphère même du film ! La pétrification des êtres, l'ambiance vaporeuse des forêts, la grandeur de la plaine enflammée...

Lorsque sortit *M. Le Maudit*, les critiques ne manquèrent pas de considérer la scène du tribunal comme un défaut dans le film, et, tout en la reconnaissant particulièrement dramatique, en niaient les qualités cinématographiques, jugeant que cette scène n'*avait d'autre raison* d'être que l'effet pour l'effet.

Est-ce qu'un tel déploiement, en une image, de forces statistiques et décoratives eût pu agir sur l'émotivité publique avec autant de puissance s'il n'était l'argument final logique, inévitable, l'aboutissement plus scénique que théâtral de toutes les forces animées et immobiles ?

On ne peut nier que les réminiscences scéniques soient criantes dans l'œuvre de Fritz Lang : le « *Je vois trois agents cyclistes* » de *Liliom* (scène du tunnel) que l'on retrouve dans *Le Maudit* quand le jeune mendiant, lancé sur les traces de Peter Lorre, dit à l'aveugle : « *Je l'aperçois, il s'arrête, il repart* », sont des exemples assez significatifs, et de la meilleure tradition scénique, mais pourquoi une scène *scénique* ne serait-elle pas cinématographique ?



Gloria Grahame et Glenn Ford dans *Human Desire* (1954).

J'ai intitulé cet article *Le style de Fritz Lang.* C'est donc tous les éléments composant son style qui seront examinés ici, mais si le procédé est accessible à l'analyse, les impondérables se sentent, mais s'exposent mal. Il faut donc souvent prendre les faits au plus évident d'eux-mêmes. L'œuvre spirituelle de Lang montre un souci primordial : *la recherche de l'Energie.* Sans doute, cette recherche est-elle à l'origine de certaines créations qui, avec *Métropolis* ou *La Femme sur la lune* lui fournirent, par le libre champ de l'anticipation, un théâtre d'opération pour spectacles explosifs.

Je ne m'attarderai pas sur certains fragments chargés de puissance qui, comme l'inondation de *Métropolis* ou le départ de la fusée interplanétaire d'*Une Femme sur la lune,* sont parmi les plus beaux moments du cinéma de toujours. Une remarque cependant est à faire : tous les événements spectaculaires à caractères violents et criminels ont été exploités par Lang et pathétisés à l'extrême limite. Les inondations *(Métropolis, Mabuse)*; les explosions *(Les Espions, Mabuse)*; les incendies *(Les Trois Lumières, Furie).*

Le décor de Lang est un grand acteur. Regardez l'image de la vitrine d'orthopédiste, située au milieu de *M.* et devant laquelle le vampire s'est arrêté, guettant une fillette.

Cette vitrine, remarquable grâce à une spire noire et blanche qui tourne à l'infini et dont le mouvement giratoire est contrarié par celui d'une flèche qui monte et qui descend avec régularité, est un détail décoratif édifiant du style de Lang. Tout comme la vitrine au mannequin déshabillé de l'Opéra de Quat' Sous était typique du style de Pabst, et la vitrine de la modiste du *Chapeau de paille d'Italie* symbolique du style de René Clair.

L'INTERPRETATION

L'extrémisme dans l'attitude, l'énergie fondamentale dans l'expression, le nervosisme dans le geste sont les bases sur lesquelles repose pour Lang le système d'interprétation. Il est difficile de déterminer les personnalités exploitées ou découvertes par lui. Quoi qu'il en soit, le charme horripilant mais attractif de Brigitte Helm, le magnétisme de Bernard Goetzke, la puissance de Klein-Rogge, la force de Peter Lorre, marquent une volonté d'imposer par la violence moins des acteurs aux talents variés que des personnages-forces, sélectionnés à la mensuration. Ce qui naturellement réclame du physique un certain pouvoir radiant actif (Rogge-Mabuse) ou passif (Sidney-Furie). Il est sans doute difficile de trouver des acteurs dont le personnage cadre exactement avec le rôle, mais il s'agit aussi de repousser les pratiques inacceptables du conservatoire, fortes en élucubrations « nuancées ». Pour Lang, en effet, le rôle ne se porte pas en soi, mais sur soi. Le cinéma étant moins un art d'extériorisation que d'extérieur, peu nous importe la sincérité d'un interprète pourvu qu'il fût vrai, mais vrai absolument.

Et je renvoie à l'incarnation du personnage de la mort que Goetzke réalisa en 1921 et qui est une réponse magistrale à ceux qui confondent la « vérité apparente » avec « l'apparence de vérité ».

Un ouvreur de coffre-fort, par exemple, n'est, dans l'ensemble guère plus remarquable que le premier académicien venu. Seules ses mains sont particulières à sa profession. C'est donc à elles et à elles seules qu'incombe la tâche de l'interprétation (M. l'ouvreur de coffres-forts).

Il est certain que le souci de la vérité est marqué dans ces détails de la griffe personnelle du metteur en scène dont elle représente le style. Nous avons déjà noté les affinités de Lang avec La Racaille — si racaille il y a, quand l'honorabilité est pire — mais nous devons remarquer que tout bien réfléchi, il ne s'agit plus ici de simple affinité, ce sentiment étant insuffisant à justifier la glorification du vol et du crime. Or sans distinction, Lang divinise pour ainsi dire la pègre de laquelle il a haute opinion et nous devons d'ailleurs lui faire cette justice que jamais les interprètes, les membres de cette pègre ne furent vulgaires, faibles ou veules.

Souvent même, certains interprètes sont revêtus d'un vernis d'aristocratie dont Lang raffole et c'est ainsi que tel chef de bande sera montré ganté de noir *(M.)* ou sous la silhouette cruelle très « jeune homme de bonne famille » d'une crapule distinguée. Et quand le gros de la figuration est réuni, cette masse intelligente organisée, admirablement organisée... donne une telle impression de force et de race que sa toute-puissance n'est pas à mettre en doute.

Individus volontaires, ensemble puissamment magnétique, nous en revenons toujours au même point : l'Energie, l'Energie spirituelle et physique, qui touche quelquefois le cœur, toujours les nerfs.

Cette rubrique aurait pu s'intituler *Les nerfs à bout.*

Je me souviens d'un simple mouvement d'interprète, un signe, un geste : Sylvia Sidney angoissée se frappe les tempes *(Furie).*

Ce geste que nous retrouvons, exécuté de la même façon, au même rythme des coups frappés, dans la même position recroquevillée des doigts, depuis *Les Trois Lumières,* en passant par *Les Espions* (scène du taxi), *La Femme sur la lune* (scène de la fusée), *Le Testament du docteur Mabuse* (scène de l'imprimerie) n'est-il pas un témoignage de l'esprit de précision du metteur en scène ? La caractéristique d'un parti pris maniaque, l'affirmation de conceptions très personnelles manifestées cinématographiquement par le *Style.*

Georges FRANJU.



Lydou et Jean Vigo.

LA FIÈVRE DE JEAN VIGO

par Philippe d'Hugues (1)

J'ai d'abord détesté Jean Vigo. Peut-être trop jeune, moi-même, trop près encore des grimaces de l'enfance, la première fois que je vis *Zéro de conduite,* mais déjà assez perverti par Prévert et Carné pour regretter que l'*Atalante* ressemble aussi peu à *Quai des brumes.* Les bons auteurs ne doivent pas être abordés à l'improviste, et ce n'est pas sans raison qu'on les inscrit de préférence au programme des grandes classes. Un peu plus tard, ayant continué de fréquenter les classiques, au hasard des découvertes, et ne pouvant décider de mes préférences entre Renoir et Cocteau, Stroheim et Welles, Eisenstein et les Marx Brothers, ayant un peu appris, mais tout retenu, j'ai pu redécouvrir Jean Vigo. Il y a des surprises auxquelles il faut longuement se préparer, et qui agissent bien plus sûrement lorsqu'on les attend.

(1) Voici l'article lauréat du concours ouvert dans notre numéro 99.

*

On connaît la distinction, qui ne manque d'ailleurs pas de fondements : il y a l'œuvre qui est un cri, et l'œuvre qui est un chant. Mais l'œuvre de Vigo n'est ni un cri, ni un chant; ou plutôt elle est les deux à la fois, un cri qui devient un chant, détresse clamée à tue-tête, plainte longuement modulée et qui, pour finir, se résout en une étrange musique, où l'invective et la mélopée alternées composent une mélodie toujours imprévue. Lorsque, la colère de Vigo ayant fini d'exploser, la musique a pu enfin naître, il arrive un moment où l'on n'entend plus qu'elle. Les cris se sont tus, les bouffons cessent de grimacer, les mauvais élèves de ricaner, c'est l'instant où s'élève la voix très pure du soliste, et l'œuvre se confond alors tout entière avec la mélodie, devient rythme pur, chorégraphie, poème. La bataille d'oreillers prend les allures fantastiques d'une procession sous-marine, devient une sorte de crucifixion en plumes. Jean Dasté, après avoir plongé, débouche dans un univers liquide, rivière oui, mais surtout monde de derrière le miroir où la pesanteur n'existe plus, où la nage devient danse, c'est-à-dire moyen d'expression, ici la quête des profondeurs, celle de la petite Sirène perdue, celle d'Ondine disparue, figures parfaites des amours venues on ne sait d'où et qui sont d'une désespérante fugacité.

Ce n'est pas ainsi que Vigo est poète ? Voire... Si la poésie use de tropes et n'a jamais pu s'en passer au point de pouvoir se ramener, en partie du moins, à eux, pourquoi le cinéma se priverait-il de ceux qui lui offrent sa technique propre ? Vieux problème, qui n'en est pas un pour les vrais artistes qui l'ont toujours résolu, superbement, par l'ignorance et le dédain, prenant chacun son bien où il le trouve. Vigo, pas plus que Cocteau, n'est assez fou pour mépriser le ralenti ou les autres artifices cinématographiques. Ce ne sont point pour eux ces « purple patches » dont parlait Wilde, trouvailles décoratives surajoutées à l'œuvre; mais ils en profitent pour envahir l'écran d'une réalité dansante, entièrement nouvelle, où se révèle la profonde identité des gestes essentiels du corps humain, qu'il s'agisse de descente aux enfers, de Taris ou Dasté nageant, comme ailleurs de Jesse Owens capturé par les caméras omniprésentes de Leni Riefensthal.

La poétique de Jean Vigo commence très simplement par l'attention passionnée aux corps humains, saisis d'abord à la dérobée, comme ceux des curistes niçois, mais bientôt longuement contemplés, caressés et bousculés pour en tirer ces gestes inédits dont tout à coup la révélation nous foudroie et que nous n'avons jamais revus depuis. C'est que l'attention au corps est encore le meilleur moyen de parvenir à l'âme, et qu'un geste de colère ou un sourire, captés en leur soudaine naissance ou en leur fugace amplitude, nous en apprennent plus que dix pages de commentaire littéraire. Ainsi se révèle à nous l'âme des personnages de Vigo, c'est-à-dire l'âme de Vigo lui-même, par les gestes les plus vrais, les plus inattendus, les plus surprenants, mais les plus bouleversants ou les plus exaltants qu'il nous ait jamais été donné de voir sur un écran : la maladresse agile de Michel Simon, la démarche de souris de Dita Parlo, les pirouettes de Jean Dasté, tous ces gestes qui traduisent une impatiente volonté d'expression et qui, de scène en scène, s'affirment comme le sujet véritable de l'œuvre, en même temps que sa parfaite formulation esthétique. Tel est peut-être le secret de la mise en scène de Vigo, à qui on appliquerait volontiers ce que dit Borges de Whitman : « *Il sentit que tous les arts tendent à la musique, cet art dans lequel la forme est le fond* ».

*

Comme de la peinture de l'humanité à sa caricature il n'y a qu'un pas, il suffit à Vigo d'accentuer un peu le geste au-delà de la limite habituelle, de hausser le ton d'une note, d'outrer une attitude banale jusqu'à ce qu'elle devienne autre, pour trouver une des clés de son art, un art qui va créer la beauté en déplaçant les lignes. Allant dans cette voie plus loin que nul cinéaste, Vigo, en ses débuts, commence par donner libre cours à cette verve crispée qui est ce qu'on perçoit en premier lieu chez lui, et c'est *Zéro de conduite* ou le souvenir d'une jeunesse révoltée. Mais la caricature ne doit pas nous abuser ; elle est le moyen pour Vigo de révéler les choses sous leur vrai jour, mais aussi de nous les rendre supportables, en nous faisant rire d'elles, même si c'est à contre cœur, et nous touchons du même coup à l'une des formes supérieures de l'ironie. Le directeur de l'école est-il terrible parce que c'est un nain et qu'il a une grande barbe ? Bien plutôt, c'est un nain et il a une barbe parce qu'il est déjà terrible ; qu'il nous suffise de l'imaginer sans ces singularités, et nous n'avons plus envie de sourire. Mais en

le rendant dérisoire par son apparence physique, Vigo entend nous révéler sa nature véritable et en même temps porter un jugement sur elle. Ainsi la caricature, ambiguë de nature, est-elle l'instrument de la satire, et ouvre-t-elle la voie à une morale : celle d'un monde où la laideur est la punition de la méchanceté, mais aussi la méchanceté punition de la laideur. Dans l'instant qu'ils nous sont montrés, les personnages sont déjà jugés.

Cette morale nous la retrouverons dans l'*Atalante,* mais par des chemins un peu différents. Comme si Vigo, ayant purgé par la violence unique de *Zéro de conduite* les souvenirs de son enfance malheureuse, délaissant les amères satisfactions de l'invective et de la révolte, allait s'accorder quelque répit et s'essayer à la sérénité. La mort l'ayant saisi à ce moment, nous ne pouvons savoir si ce choix aurait été durable, mais nous aimons que Vigo nous ait quittés sur les images apaisées de l'*Atalante* réconciliée et poursuivant sa course désormais sans histoire. Non certes que l'âpreté naturelle à Vigo soit absente de son dernier film, mais elle ne va plus que rarement jusqu'à la férocité pure. Il semble que sa violence il l'assouvisse dans ses efforts pour chercher de nouveaux chemins qui le mènent à la beauté. Le sarcasme et la dérision sont encore là, la cruauté aussi, mais ils côtoient la tendresse et se mêlent finalement à elle, pour former une gamme de sentiments à la saveur douce-amère où la douceur finit par équilibrer l'amertume. Le choc que l'on retrouve intact à chaque nouvelle vision de l'*Atalante* ne vient plus de la stridence du cri, non plus de l'émotion impure que procure la satire, sociale ou morale (encore que la satire soit aussi un poème), mais il est de nature cette fois purement poétique et semble trouver sa résonance profonde dans la dernière phrase de Nadja, idéal exergue pour l'œuvre de Vigo : « *La beauté sera convulsive ou ne sera pas* ».

La révolte de Vigo en s'épurant, en s'élargissant semble avoir trouvé son objet, elle devient quête anxieuse d'un inconnu à naître, et si elle reste morale, c'est en tant que la morale est une contradiction surmontée, l'effort de création d'un ordre du monde qui tend ici à se soumettre aux lois de la beauté.

Car d'où vient qu'une œuvre qui a tant de raisons de nous apparaître grinçante, discordante, grimaçante, nous laisse en fin de compte l'impression d'une telle harmonie, d'un chant parfait, si ce n'est par la magie de l'inspiration d'un cinéaste visionnaire qui



Zéro de conduite.



Michel Simon dans *L'Atalante.*

transpose une réalité désordonnée en une radieuse création, nébuleuse parfaite qui ne doit rien qu'à son créateur ? Les comparaisons qu'on peut faire ici, malheureusement, sont seulement littéraires, et de plus ont déjà été faites : Rimbaud bien sûr, Céline aussi. (On pourrait pourtant développer, voir dans *Zéro de conduite* « un Guignol's band », dans l'*Atalante,* un « Voyage au bout de la nuit », mais qui finirait en *Aurore,* etc., ce serait un jeu assez fécond.) Il y a aussi Miller et rien ne me fait tant penser à la musique profonde de Vigo que celle de Miller lorsque, entre deux diatribes, il s'arrête soudain pour chanter la beauté et la sérénité de ce qu'il aime au monde, dans le « Cauchemar climatisé », par exemple.

Mais Vigo est mort sans qu'on lui connaisse de postérité et surtout pas dans le cinéma français, hélas ! Bien sûr, *Une partie de campagne* est peut-être le film qui me rappelle le plus les siens, mais je vois bien pourquoi, si Vigo n'avait pas existé, il eût été le même, et je vois bien aussi en quoi il diffère profondément. (Renoir reste souriant, et Vigo est encore trop prisonnier de ses déchirements pour pouvoir l'être.)

Je m'aperçois que je n'ai pas encore prononcé le mot de fièvre, thème imposé de cette dissertation. Ai-je pourtant parlé d'autre chose ? Vigo, fils d'Almereyda, enfant révolté, anarchiste ou révolutionnaire, Vigo pulmonaire, Vigo mort à trente ans, autant d'images aux prestiges faciles que l'on serait tenté de dédaigner et l'on aurait mille fois raison, car ayant rappelé tout cela, on n'aurait encore rien dit. Mais on aurait tort bien plus de vouloir l'ignorer, car il est bien évident que des frémissements que nous communique l'œuvre de Vigo sont ceux-là même qu'il éprouva dans sa vie, méconnaissables, purifiés, magnifiés dans l'œuvre d'art, et c'est dans cette source qu'il puise pour nous émouvoir, cette source qu'il épuise pour nous — sa propre vie. Car le nom véritable de la fièvre de Vigo, c'est celui-là, c'est la vie. Oh non ! la fièvre de Vigo n'est pas une maladie, ni une de ces marques visibles que l'on se plaît à reconnaître, après coup, sur le front de ceux qui meurent jeunes, et son œuvre n'a rien de morbide. La mort de Vigo est un accident qui nous interdit le pathétique particulier aux jeunes morts glorieux. La fièvre de Vigo c'est celle de la vie, c'est donc d'abord celle de la jeunesse.



Jean Dasté dans *L'Atalante.*

Ecoutons l'auteur de « Comme le temps passe » : « *Je comprends que le mot le plus banal et le plus vrai sur la jeunesse soit le mot de fièvre. La fièvre de l'esprit... et la fièvre du cœur aussi. Et la fièvre de voir et de toucher. Et les trois concupiscences, celle de l'esprit et celle des sens, et la plus forte de toutes, celle de la vie* ». Ajoutons chez Vigo ce qui lui appartient en propre, le mélange unique de tendresse et d'humour, de cruauté et de très grande innocence, vertus de tous les âges, mais que la jeunesse rehausse d'un autre éclat, qui est celui de la folie poétique.

Par ailleurs les films de Vigo ne sont point des œuvres de jeunesse, si l'on sous-entend par là certaines maladresses d'apprenti, manque de maturité ou vision incomplète de la vie. Ce que les critiques de jadis prenaient pour des défauts (honte à eux à jamais) fait pour nous une bonne part du prix de ses films. Mais, jeunesse de Vigo, cela veut dire qu'il a su transmettre à ses personnages certains frémissements de l'enfance et de l'âge ingrat, qui nous rappellent les « Enfants terribles » ou la « Robe prétexte », ou le récent « Grand Mal » de Jean Forton.

Cela veut dire qu'il a su parler de l'enfance sans mièvrerie ni complaisance, mais avec lyrisme. C'est ce lyrisme qui nous révèle les beautés de l'âge ingrat, moins ingrat que le guignol adulte, et c'est lui qui apporte à l'enfance, même si elle est bête et cruelle, sa justification sur le plan poétique plus encore que sur le plan moral. C'est le lyrisme qui lui a permis de faire d'une histoire de deux sous la plus belle histoire d'amour du cinéma français, disons avec Breton sa seule histoire d'amour-fou, en évitant les pièges, non pas de la sentimentalité, il en était bien à l'abri, mais ceux plus dangereux de l'éloquence et de la rhétorique dans quoi Prévert ne tardera pas à tomber (Prévert qui aurait pourtant pu lui ressembler, qui a failli lui ressembler).

La fièvre de Vigo en effet, en un mot comme en cent, c'est la plus rare au cinéma, celle à quoi notre attente toujours déçue ne renonce pas, celle du lyrisme sous toutes ses formes, tour à tour apollinien ou dyonisiaque, c'est celle de Rimbaud et de Crevel, c'est la fièvre de la poésie, enfin.

Philippe d'HUGUES.



Le petit monde de Vadim (Gérard Philipe et Annette Vadim dans *Les Liaisons dangereuses*, 1960).

DES LIAISONS SANS IMPORTANCE

par Jean Domarchi

Il paraît incongru après le flot de commentaires qui a suivi *Les Liaisons dangereuses 1960* de leur consacrer un article d'ensemble. Mais il ne s'agit ici, je m'empresse de le dire, que d'un prétexte. En tant que tel, le film de Vadim ne mérite pas un tel honneur. D'abord parce que c'est son plus mauvais film (pas aussi raté que *Les Bijoutiers du clair du lune*, mais moins gracieux). Et ensuite parce qu'il ne nous apprend plus rien sur son auteur. Nous savions tout sur Vadim, sur ses obsessions, sur le point de vue qu'il a sur le monde ; les *Liaisons* ne font que les confirmer. Elles facilitent le constat, rien de plus.

Alors pourquoi cet article ? Parce qu'il me permet de prendre position à l'égard d'une certaine tradition du cinéma français que l'on croyait morte et que les *Liaisons* continuent et illustrent à merveille. Si en effet la valeur esthétique de ce film est nulle, sa signification sociologique est considérable. Il ne scandalise en aucune manière. Il plaît au contraire, et beaucoup, parce que l'histoire qu'il raconte contient juste la pincée d'immoralité qui la rend attrayante. Mais il y a eu des films aussi lestes et aussi graveleux qui n'ont pas bénéficié d'une telle faveur. Attention ! Vadim avait de plus deux atouts maîtres : le snobisme et la culture. Laclos + Megève + une surboum = réussite.

Laclos a servi ici de paravent. Il est l'étiquette qui permet de faire passer un produit douteux. Le pavillon couvre la marchandise. Il aurait été dangereux, commercialement parlant, après *Les Tricheurs, Les Amants, Les Cousins* et *Les Dragueurs* de récidiver et Vadim le pouvait moins que tout autre. Laclos venait à point pour assurer une partie des risques. Avec Laclos (et Roger Vailland en otage) on s'assurait la complicité des intellectuels de gauche, car, n'est-ce pas, Laclos est à l'origine de la Révolution Française. On s'assurait du même coup la neutralité bienveillante des intellectuels de droite, car Laclos est un auteur de bonne compagnie. Il évolue dans le beau monde et toute âme bien née peut s'identifier sans crainte de se commettre avec la marquise de Merteuil ou le vicomte de Valmont. Si Laclos n'existait pas, il faudrait l'inventer.

Le principe de l'adaptation, si dangereux en soi, est ici au service de la plus détestable des causes. Passer du roman au cinéma me paraît un leurre, non pas tant parce que la durée romanesque est irréductible à la durée du cinéma, mais parce que le roman (par la seule vertu du langage) donne moins à voir qu'à penser et à rêver. Des films tels que *La Chartreuse de Parme, Le Rouge et le Noir,* par exemple, sont des échecs, non pas parce qu'ils ont été faits par des réalisateurs sans génie, mais parce qu'ils sont faux dans leur principe même. La vision qu'ils donnent de ces chefs-d'œuvre est truquée et arbitraire (et s'il me plaît de ne pas voir Julien Sorel sous les traits de Gérard Philipe ?). L'imagination n'aime pas être violentée, elle aime vagabonder sans contrainte. Même si le point de vue du réalisateur est juste, il restreint le champ des possibles et cela suffit pour rompre le charme.

Les Liaisons dangereuses 1960 définissent pleinement ce que je viens de dire. Elles n'ont à la vérité aucun rapport avec le livre de Laclos. Ce n'est pas même une postérité bâtarde. C'est autre chose qu'il est intéressant d'examiner. Malgré toute la bonne volonté des adaptateurs, malgré toute leur intelligence, ce livre ne s'est pas laissé apprivoiser.

Peut-être parce qu'au départ même de leur entreprise, il leur a échappé que Laclos, nourri comme tous ses contemporains de l'œuvre de Rousseau et de celle de Richardson, a voulu illustrer un thème moral cher à l'auteur de la « Nouvelle Héloïse ». En ce sens l'épigraphe choisie par Laclos (« *j'ai vu les mœurs de mon temps et j'ai publié ces lettres* ») est bien significative. Comme Rousseau, en effet, Laclos est convaincu que l'immoralité est liée à la civilisation. L'inégalité sociale et la richesse favorisent la décadence des mœurs. La vertu n'est possible qu'en complète harmonie avec la nature, de sorte que l'homme vertueux, ignorant tout des règles de jeu d'une société civilisée, voit sa sincérité, sa noblesse de cœur tournées en dérision. La Présidente de Tourvel, le chevalier Danceny sont les victimes désignées du mensonge, les enjeux d'une machination délibérée et combinée en toute connaissance de cause. Laclos est sincèrement épouvanté par la déroute de ces âmes nobles et sentimentales, mais il est assez équitable pour reconnaître à la marquise de Merteuil une grandeur dans le mal qui provient précisément de ce qu'elle agit *raisonnablement* et inexorablement. La Merteuil incarne la raison au service du crime. Sa puissance de dissimulation lui est dictée par la place faite à la femme dans la société. N'ayant d'autre but que la recherche du plaisir, il lui faut, sous peine d'être impitoyablement rejetée, ruser et calculer sans cesse. Et c'est justement dans son aptitude au calcul, aiguisée par les contraintes et les conventions du monde, dans



Un joli cœur et une Merteuil de bazar (Gérard Philipe et Jeanne Moreau).

sa volonté délibérée de transgresser les règles qui la gênent, de surmonter des obstacles *en apparence infranchissables, que sa grandeur apparaît. Elle est inaccessible* à toute considération autre que celle de son plaisir. Le sentiment, la passion n'ont pas prise sur cette âme forte et on comprend que Stendhal ait pu être fasciné par elle. Combien Valmont en revanche fait pauvre figure devant ce redoutable partenaire et combien il mérite les semonces que la Merteuil lui administre si généreusement (1). Méchant, il l'est sans doute et calculateur et roué, mais sa méchanceté, sa rouerie connaissent des intermittences. Il peut succomber au démon du bien et en éprouver du plaisir. Dans le couple, c'est paradoxalement lui qui est la femme. Ce conquérant, toujours prompt à se justifier, à se vanter de ses prouesses, a droit au mépris ou au mieux à la condescendance de la marquise. C'est un faible et ses palinodies lui valent des sarcasmes justifiés. Claude Mauriac, dans un intéressant article, note que le pacte qui les unit n'a de sens que parce que le XVIII[e] siècle, à la différence du nôtre, croyait à l'enfer. S'attaquer à la vertu de la Présidente de Tourvel c'est s'attaquer à Dieu, et l'on n'ignore pas que c'est la tentation majeure de Don Juan. Valmont ne faillit pas à cette règle. La conquête de Mme de Tourvel n'a de sens que si l'on profane un sentiment entouré du respect général, le sentiment religieux. Les manœuvres de Valmont reproduisent au petit pied dans un univers aristocratique et oisif la grande lutte qui met aux prises la raison et la religion et dont ici la Merteuil est l'instigatrice. Adepte de Rousseau, Laclos est pour la Présidente car il est pour une *religion du cœur.* C'est en ce sens que les « Liaisons » préfigurent la Révolution Française. Vailland a raison de montrer que ce livre illustre la réaction (d'ailleurs

(1) Cf lettre CVI « ...C'est que réellement vous n'avez pas le génie de votre état ; vous ne savez que ce que vous avez appris et vous n'inventez rien ». Cf aussi la lettre CXXXIV.

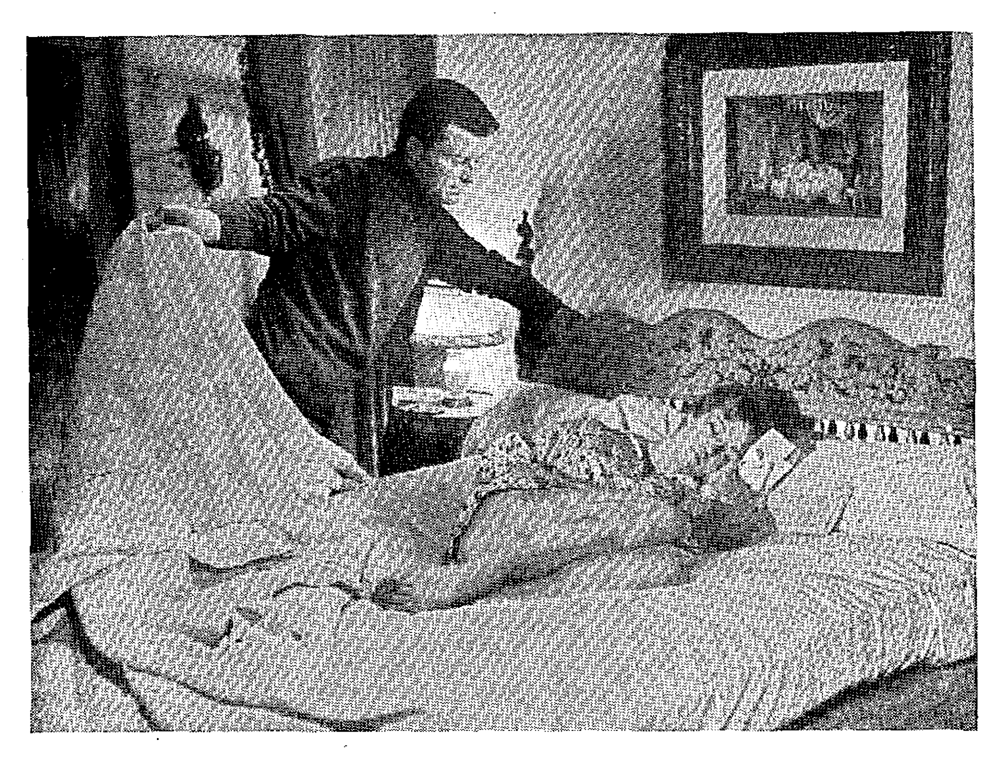
ambiguë) de la bourgeoisie à l'égard d'une aristocratie cynique et désabusée à laquelle toutefois elle s'identifie au moins inconsciemment (Laclos n'est pas mais voudrait bien être Valmont).

Que reste-t-il de cette grande leçon dans la version 1959 des « Liaisons » ? Rien et on se perd en conjectures sur ce qui a pu pousser deux hommes intelligents et cultivés à se lancer dans une telle entreprise. J'incline à penser que Vadim est le principal responsable de son échec et que le sens véritable des indications que Vailland a pu lui fournir lui a échappé.

Rien d'étonnant à cela. Les trois premiers films de Vadim étaient amoraux et non immoraux. *Et Dieu créa la femme* était fondé sur l'ignorance de la morale des parents. Bardot s'y comportait en petite bête sensuelle, parfaitement étrangère à la morale conventionnelle des petits bourgeois. D'où le charme indiscutable de ce film. La morale des parents, en particulier, était comme si elle n'était pas. Mais ce qui se justifiait parfaitement pour *Et Dieu créa la femme* ou *Sait-on jamais* n'a plus cours dans Les Liaisons. Mme de Merteuil est immorale, parce qu'elle sait tout de la morale. L'immoralité exige la connaissance. Il faut parfaitement connaître les règles de la décence pour être indécent, ne rien ignorer des exigences qu'imposent la franchise et la bonne foi pour être menteur et de mauvaise foi. Le dérèglement sup-



Le séducteur s'attendrit.



Non, ce n'est pas un Fragonard...

pose la connaissance des règles. Mme de Merteuil s'est *donné la peine, par un patient* apprentissage, de s'assimiler ces règles pour mieux les enfreindre. Elle n'ignore rien du cours du monde dont elle a déchiffré le code. En ce sens, c'est une héroïne au sens de Balzac et de Stendhal, affreusement attachante. Devant des roués, tels que Valmont et Prévan, elle fait belle figure, car si Valmont et Prévan ont fait naufrage avec la société qui les avait enfantés (un séducteur du XXe siècle n'est pas Casanova ou Tilly ou Lauzun), la Merteuil nous propose un destin exemplaire. Elle est résolument moderne.

Vadim était par destination incapable de comprendre et de rendre cela. Il n'a cure des impératifs moraux et religieux. Les rapports sociaux et les maximes de conduite qui en découlent (comment parvenir à ses fins dans une société qui vous l'interdit ?) sont le cadet de ses soucis. Qui peut prendre au sérieux la fonction exercée par son Valmont ? Il en aurait fait *(comme il en avait eu l'intention)* un inspecteur des Finances que le mal aurait été plus grand, car il est impensable qu'un inspecteur des Finances puisse être un homme de plaisir à moins de sacrifier délibérément sa carrière. Il sait des hauts fonctionnaires ce qu'un Français fraîchement débarqué aux Etats-Unis sait de l'Amérique. En fait le seul monde qu'il connaisse est ce petit monde dont la topographie s'inscrit entre Megève, Courchevel, Saint-Trop' et l'Epi Club (1). Un petit monde marginal composé de reporters photographes, de comédiens, de mannequins de la haute couture, de décorateurs et d'industriels en goguette.

(1) Qu'on me comprenne, je n'ai rien contre ces endroits qu'il m'arrive de fréquenter. Je dis qu'il n'y a rien à en tirer quand on est Vadim.

Le compas de Vadim est très fermé. Qu'espère-t-il tirer de ces gagne-petit, de ces besogneux dont les revenus annuels ne suffiraient pas à couvrir les dépenses mensuelles d'un Talleyrand ou d'un Lauzun ? Le mode de vie d'un Valmont suppose d'incalculables richesses, des rentes suffisantes pour construire les magnifiques hôtels particuliers que l'on peut encore admirer rue de Lille. Ce monde s'il a ses mots de passe, son jargon, n'a pas de rituel, encore moins de cérémonial. Et c'est pour cette raison que les petits bourgeois qui font la queue devant le Colisée lui font fête. Ils ne sont pas le moins du monde désorientés ou scandalisés, puisque c'est un monde qui est à la portée de leur main. C'est un monde de vaudeville où la chambre à coucher de Madame est remplacée par l'Esquinade. Mme Valmont (Mme Valmont : tout un programme !), je suis enclin à penser qu'elle tient encore un livre de comptes et que sa mère a dû faire la lessive. Jeanne Moreau, pourtant remarquable, a en tout et pour tout un seul regard cruel. Tout le reste du temps, son beau visage sensuel respire la complaisance et l'abandon. Mais c'est la complaisance et la veulerie de son metteur en scène qu'en excellente comédienne elle reflète. Le comble de la naïveté me semble toutefois atteint par le personnage de Danceny (dont l'excellent J.-L. Trintignant a du mal à se dépêtrer). Vadim en fait un polytechnicien car un polytechnicien est nécessairement un puceau niais et ridicule. Grotesque contre-sens, quand on sait que Laclos avait été formé comme tous les artilleurs aux



...tout juste une estampe galante (Gérard Philipe et Jeanne Valérie).



Si ce début semble être du Laclos...

disciplines scientifiques et qu'il concevait la stratégie amoureuse comme une science rigoureuse (comme Stendhal dans *De l'Amour).*

Quant à la manière dont Vadim conçoit le personnage de la Présidente, je dirai simplement qu'elle est aberrante. Qui peut penser un seul instant que le très joli minois d'Annette Vadim contienne un atome de spiritualité ou même de gravité ? Ces beaux yeux brillent d'inintelligence. Et qui peut penser un seul instant qu'il *était* indispensable de la représenter nue dans les bras de son amant ? Laclos, si précis lorsqu'il décrit les rapports de Valmont et d'Emilie, est d'une discrétion infinie lorsque la Présidente cède enfin à la cour que lui fait le comte. A juste titre, car Valmont est heureux *et le bonheur est discret.* Vadim, ici une fois de plus, a cédé à son penchant pour le libertinage, justifié ailleurs, inacceptable ici. Ce besoin qui irrésistiblement le pousse à photographier sa femme légitime nue dans les bras d'un autre, il ne m'appartient pas de l'analyser ici, mais je crains qu'il n'exprime après tout le conformisme du milieu dans lequel il vit. La qualité de son érotisme s'en ressent. Il n'a pas à beaucoup près la franchise brutale du Gance de *Lucrèce Borgia,* ni l'ingéniosité diabolique du Stroheim de la *Veuve joyeuse* ou *Folies de femmes.* On pouvait s'attendre qu'il jette un œil cinématographiquement neuf sur la surboum (cette tarte à la crème des films de la jeune vague). Il faut déchanter ! La seule nouveauté c'est la présence des Noirs. Pour le reste nous pataugeons dans la banalité à croire que Vadim ne connaît les surboums qu'à travers Chabrol ou J.-P. Mocky ! Franju, et avant lui Fellini, étaient autrement plus convaincants !

Cette platitude n'est pas, je m'empresse de l'ajouter, imputable au seul Vadim. Il y a belle lurette que l'érotisme a perdu ses vertus explosives. Qui songe à s'indigner d'un tonus d'internes ou d'une « partouze » de beaux quartiers. Là encore le vice s'est démocratisé et avec le développement de la production, les

grandes cavalcades lubriques seront à la portée de toutes les bourses. Seulement, l'absence de contrainte et de sanctions sévères émasculent le vice et lui font perdre toute force créatrice. Moins que jamais l'érotisme n'est une valeur ; pour beaucoup, il est tout au plus une habitude. Il a perdu toute signification, car l'inflation des images érotiques témoigne plus d'un manque que d'une volonté de bouleversement et de scandale. Vadim, en bon commerçant, table sur ce manque, sur cette insatisfaction et cela avec d'autant plus d'efficacité qu'il apparaît être un insatisfait congénital. Chaque époque, après tout, a les orgies qu'elle mérite. Vadim s'est fait le chantre des orgies moroses, pratiquées par des gandins dont l'ambition suprême, comme me le faisait justement remarquer Louis Malle, n'est pas comme au temps de Balzac « d'être premier ministre, mais d'être photographe à *Paris-Match !* ». Pour en finir avec l'érotisme vadimien, je dirai que là où Laclos fait écrire à Valmont une lettre à la Présidente sur le dos d'Emilie, il le fait téléphoner à la même Mme de Tourvel en caressant distraitement le délicieux postérieur de Jeanne Valérie !

On me jugera bien grincheux et bien sévère. Vadim pourra se plaindre de n'avoir pas d'amis dans la critique. Il aurait tort, car j'étais allé voir son film avec un préjugé favorable. Je m'attendais, à tout le moins, de la part d'un des promoteurs de la nouvelle vague, à un brillant exercice de style. J'attendais un film raffiné et scintillant. Qu'ai-je vu ? Une réalisation plate bien digne de la bonne vieille tradition du cinéma de la qualité. Et je le regrette, car la nouvelle vague doit beaucoup à



...la suite est bien du Vadim (Gérard Philipe et Annette Vadim).

Vadim (à tout le moins une certaine désinvolture, un brin de franchise et le plaisir de parler de gens que nous connaissons et fréquentons). Mais si elle lui doit un certain ton, elle ne lui doit rien sur le terrain de la mise en scène. En ce sens ce sont Melville et Astruc qui sont les véritables promoteurs. Je revoyais récemment les *Mauvaises rencontres.* Comment ai-je pu bouder ce film admirable où l'élégance incomparable de la technique n'a d'égale que la dignité et la pudeur avec lesquelles sont décrits les rapports et les sentiments des personnages ? Peu ou prou le Resnais d'*Hiroshima mon amour,* le Louis Malle des *Amants,* le Chabrol des *Cousins,* le Rivette de *Paris nous appartient* procèdent de ce film-mère dont l'importance m'apparaît maintenant, avec le recul des années, capitale. Quant à Melville on ne dira jamais assez le rôle essentiel et souterrain que *Le Silence de la mer, Les Enfants terribles* et *Bob le flambeur* ont joué. Il semble malheureusement que Vadim n'ait rien retenu de la leçon de ses devanciers immédiats, moins encore de celle d'un Minnelli ou d'un Stanley Donen. J'avais pensé un instant que Vadim aurait pu être notre Minnelli. Erreur totale, c'est un Grangier ou un Verneuil pour spectateurs habillés par le Groupe des Cinq et motorisés en Austin-Healey. La laideur de la photo (notre vieille bonne photo française crasseuse où les blancs ne peuvent pas être blancs et les noirs franchement et absolument noirs !) le dispute à l'imprécision et à la gratuité des mouvements d'appareil et des cadrages. Quand par aventure il y a une idée, c'est une mauvaise idée : celle par exemple de surexposer le premier baiser de Valmont et de Mme de Tourvel (1).

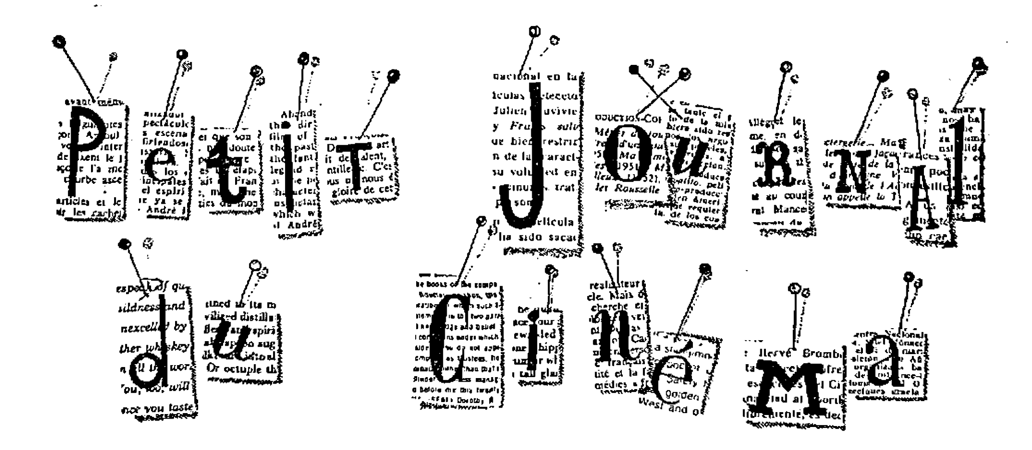
On courrait un grand risque à ressusciter les « Liaisons », car interpréter une œuvre géniale suppose que l'on a soi-même du génie. Murnau a osé porter *Tartuffe* au cinéma (et *Faust*). Mais Murnau reste encore le plus moderne et le plus grand cinéaste de tous les temps. Sans compter qu'à travers *Tartuffe* et *Faust,* Murnau poursuivait une mise en question de la sensibilité allemande du début du siècle. A travers *Tartuffe,* c'est le philistinisme germain (la *Spiessburgertum* dénoncée par Heine) que Murnau attaque. A travers *Faust,* une attitude fondamentale de la culture romantique. De quoi nous parle Vadim ? De lui-même, mais le résultat est décevant, car il se répète et il est grave de se répéter à son âge. Là où il lui aurait fallu le dédain et la distance d'un Lang ou d'un Preminger, il ne nous montre qu'un précautionneux faire-valoir et une bonne volonté digne d'Autant-Lara.

J'avais titré cet article « Autopsie de Roger Vadim ». Ce n'est pas impunément qu'on est prisonnier d'un monde minuscule dont on est soi-même le créateur et dans lequel on se mire avec complaisance. Vadim est le voyageur de commerce privilégié d'une société dont je ne dirai pas qu'elle pourrit, mais qu'elle s'effiloche. Ferait-il un film sur le papier hygiénique qu'il y aurait foule. A défaut d'autres talents Vadim a au moins celui de la publicité. Je l'en félicite. Il n'a plus rien à dire, mais sa clientèle lui demande-t-elle de dire *quoi que ce soit ? Non pas, mais d'amadouer* le Mal, de le faire passer dans le domaine public et d'en faire quelque chose de « gentil ». Voilà qui est fait.

Jean DOMARCHI.

LES LIAISONS DANGEREUSES 1960, film français de Roger Vadim. *Adaptation :* Roger Vailland, Roger Vadim et Claude Brulé, inspiré du roman de Choderlos de Laclos. *Dialogues :* Roger Vailland. *Images :* Marcel Grignon. *Musique :* Thelonius Monk. *Décors :* Robert Guisgand. *Interprétation :* Jeanne Moreau, Gérard Philipe, Annette Vadim, Jean-Louis Trintignant, Simone Renant, Madeleine Lambert, Jeanne Valérie, Nicolas Vogel, Gillian Hills. *Production :* Marceau-Cocinor, 1959.

(1) Si Vadim avait si peu que ce soit le sens de la mise en scène, il aurait fait un sort à la lettre LXXXI où Madame de Merteuil, retraçant sa carrière, se met elle-même en scène.



SIGNAL

Stage Struck, premier Technicolor et second film de Sidney Lumet, dont les douze jurés coléreux avaient su nous séduire. Une gamine ambitieuse arrive à Broadway et connaîtra la gloire à force d'acharnement, plus particulièrement en ne laissant pas une minute de répit à un brave impresario qui bientôt tombera amoureux d'elle. Lumet, ici, nous déçoit, car son script, fort mal dialogué, était facilement améliorable, car ses mouvements d'appareil accusent trop souvent la volonté de faire de l'épate; mais il nous satisfait encore parce que, manifestement, il aime manier une caméra, que la scène du lever de rideau, quand bien même elle trahit son Cukor bien assimilé, n'est pas à la portée du premier venu. A Susan Strasberg échut le rôle de cette nouvelle Eve : sa voix acide, ses regards par en dessous, son visage pointu convenaient peut-être au personnage, mais, à la longue, agacent le spectateur tout autant que les protagonistes du film. Quant à Henry Fonda, Dieu qu'il est beau en couleurs ! — Ch. B.

BILBAO

Du 3 au 9 octobre a eu lieu à Bilbao le premier festival de courts-métrages ibéro-américains et philippins, où l'Angleterre, l'Italie et la France figuraient comme invitées. D'un lot plus que médiocre émergeaient quelques rares films. D'abord *Cuenca*, documentaire du jeune réalisateur Carlos Saura, œuvre sincère et courageuse sur la réalité d'un pays, qui nous montre autre chose que des flamencos ou des vieux monuments. Tout le complexe de la vie sociale espagnole est dans le contraste entre les régions désolées de Cuenca et un défilé de Semaine Sainte. Saura a été formé en partie à l'Institut des investigations cinématographiques de Madrid, dont la survie est actuellement en péril. Ensuite *Los Primeros*, film bolivien de Jorge Ruiz qui, pour être un travail de commande sur le pétrole, n'en abonde pas moins en notations personnelles sur la vie du pays. Au palmarès, le Canada fut le plus cité, victoire sans surprise puisqu'aux génériques s'inscrivaient les noms de Tom Daly, Colin Low et surtout McLaren. Quant aux films français conviés, on les connaissait déjà, *Le Sabotier du Val de Loire* (Jacques Demy), *Le Mystère Picasso*, *La Joconde* et *Blue Jeans*, furent à juste titre les plus applaudis et l'ensemble de la sélection française reçut hors concours une mention pour sa qualité exceptionnelle. Nous ne saurions pas prendre au sérieux certains remous provoqués autour de l'excellent *Blue Jeans*, car le scandale que causa le film de Rozier n'est au fond que le fait de quelques attardés. Nous laissons à nos lecteurs le soin d'apprécier la compétence et le degré de maturité du journal *Correo Vasco*. Le film, on s'en doute, eut un immense succès — la jeunesse assistait nombreuse à ce festival — il ne pouvait y avoir de publicité plus efficace.

Mais pour nous, la plus extraordinaire

FAUX!

Hemos de lamentar que en esta función de la noche fuera exhibido el documental francés "Blue Jeans", al que bien se puede calificar de indecente por las escenas pornográficas que en él figuran y que, afortunadamente, el público español no está acostumbrado a ver.

En señal de protesta, algunas personas abandonaron la sala de proyecciones.

Esperamos del comité organizador que en los días que restan del Certamen no se proyecten documentales del carácter del citado "Blue Jeans", que no sólo no contribuyen al éxito del Festival, sino que ofenden a la sensibilidad y buena moral de nuestro público.

révélation du festival fut l'apparition sur l'écran d'un garçon qui lance une balle derrière un filet, puis de deux adolescentes qui le regardent en riant sous cape, une musique de jazz, bref, un générique qui, en dix secondes, nous a réveillés et tenus en haleine : *We are the Lambeth boys,* film anglais de Karel Reisz. Pour le niveau et la réussite de ses ambitions, ce film me paraît aller plus loin encore dans la voie suivie par *L'Amour dans la ville, Moi un noir* ou *Pourvu qu'on ait l'ivresse.* La caméra et l'œil de l'auteur ont cerné, saisi au plus vif, au plus juste de leurs gestes et de leur âme un groupe de jeunes ouvriers d'un faubourg de Londres : Lambeth. Ils jouent, flirtent, dansent, travaillent, vont en pique-nique et surtout discutent entre eux de sujets comme le meurtre, le mariage ou la religion en pur « slang ». Peu à peu on oublie la présence de la caméra et je pense que le plus perfectionné des Scopes n'auraient pas pu nous communiquer d'aussi près et avec autant de justesse les préoccupations et surtout la présence fascinante des personnages. Reisz nous fait entrevoir avec un film de quarante-huit minutes à peine la possibilité d'un cinéma qui, délibérément, ne rappelle aucun thème déjà connu, fût-il traité par les meilleurs cinéastes. Si, en France, on cherchait un nom qui, sans ridicule, pourrait s'aligner à côté du sien, je n'en vois qu'un : Alain Resnais. Leur tempérament et leur façon de travailler n'ont rien de commun, mais tous deux ont d'abord été formés par le montage et leur vision du monde se recoupe en bien des points. Ne fût-ce que pour nous avoir présenté ce film, le festival de Bilbao mérite d'être soutenu et suivi avec attention. Nous espérons seulement que l'an prochain un festival qui a l'ambition d'être totalement international ne sera plus entaché d'un provincialisme plus ridicule que nocif. — J. S.

HAWKSIENNE ALBION

Nous sommes heureux de publier ici cette lettre de lecteur, car elle nous apprend que nous avions tort de rejeter automatiquement tout ce qui vient d'Angleterre, et qu'il y existe, non point des films, non point des critiques, mais, c'est bien plus important, des spectateurs qui témoignent d'un amour aussi profond que raisonnable pour le bon cinéma.

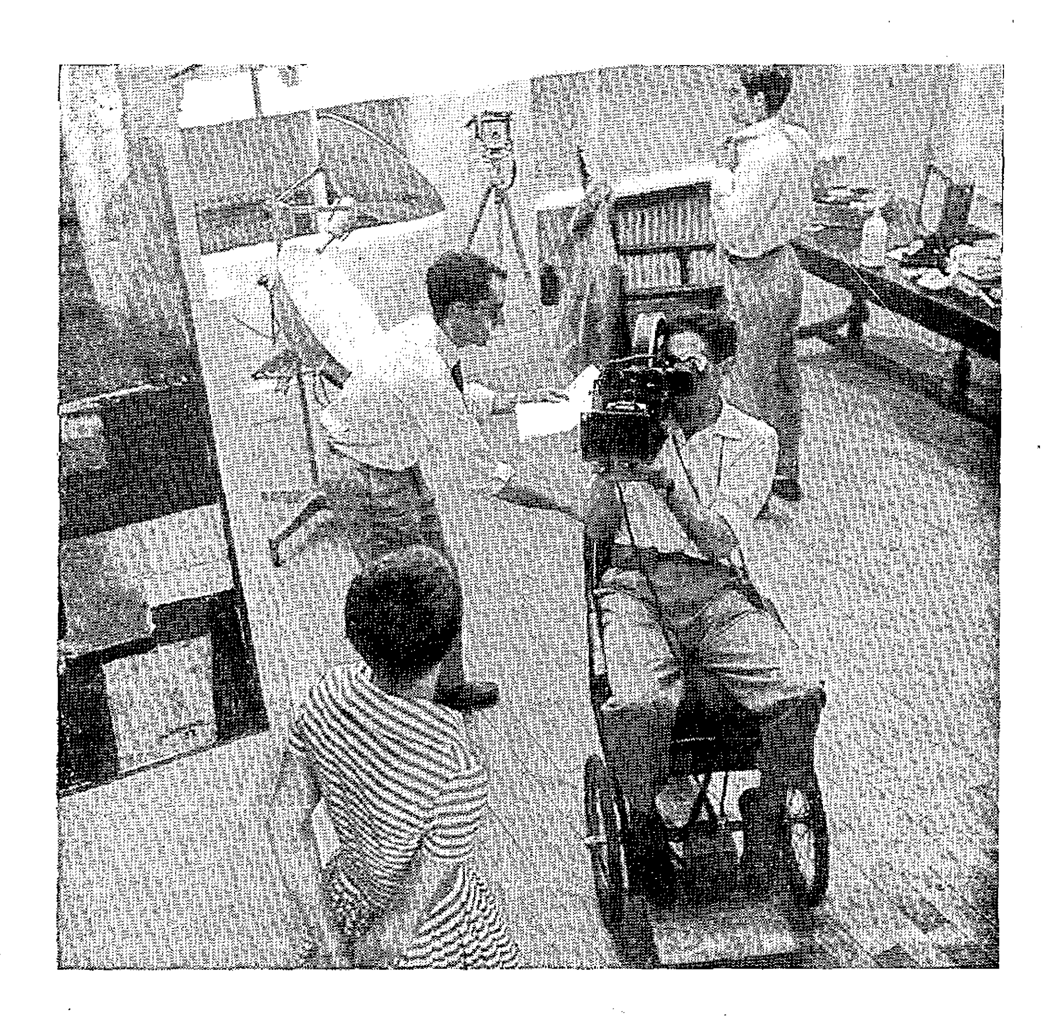
« J'ai vu *Rio Bravo* la semaine passée, et sauf dans la mesure où elle semble sous-estimer le premier vrai chef-d'œuvre que j'ai vu cette année, je suis d'accord avec votre critique sur la plupart des points. Mais j'aimerais vous demander quelques précisions. Il se peut bien que Hawks croit que « Seul, ce que l'homme fait de vain possède une valeur » — je n'ai pas pu voir *Land of the Pharaohs* — mais ça ne me semble pas être la philosophie de *Rio Bravo.* Sans aucun doute Hawks a cherché dans ce film à donner une définition de l'héroïsme. Un héros, nous dit-il, qui sait ce qu'il est, ce qu'il est capable de faire, qui connaît son métier et se fiche du reste. D'où ce thème qui revient si souvent dans le dialogue, « s'occuper de ses propres affaires ». C'est pourquoi Wayne accomplit son métier comme une pure routine, sans faire offense aucune à la justice. C'est ce qu'il fait le mieux, et est payé pour faire. C'est pourquoi Wayne ne considère plus Nelson comme un garçon très bien dès qu'il veut devenir assistant-shériff — « tu as une drôle de façon de décider quel est ton métier », lui répond-il. C'est pourquoi Brennan et Gonzales, tout le long du film, sont dépeints comme des sots. Brennan ne prend même pas soin de ses armes comme il faudrait, et il arrive en plein milieu de la bagarre finale à l'encontre des instructions du shériff et à l'encontre de la raison, qui aurait dû lui rappeler que son boulot était de surveiller la prison, et qu'il n'avait rien à faire dans une bataille où il fallait pouvoir se mouvoir vite. Même chose pour Gonzales qui ne sait même pas viser. Le seul moment du film où il lui est donné une véritable dignité est celui où il fait bien remarquer à Wayne qu'il est le maître dans son hôtel. Enfin, c'est pourquoi Angie refuse de cesser de porter plumes, etc., « parce que c'est ce que je ferais si j'étais la sorte de fille que vous pensez que je suis ». Un être humain digne de ce nom n'est pas un caméléon ; pour vivre, il doit être fidèle à son propre caractère. Angie, à sa façon, est héroïque. Cette éthique est illustrée même par les comparses du film et permet à Hawks de nous révéler son équation, héroïsme = humilité.

C'est la parfaite connaissance de soi-même qui permet aux personnages les plus valeureux, Wayne, Martin, et Angie, d'adopter cette curieuse attitude humoristique en face de la vie, comme si tout dans la vie n'était qu'un immense private joke, notait votre critique.

Autre chose : vous dites : « Hawks ne pense pas montage » ; et pourtant l'une des plus belles séquences de ce beau film — la chanson dans la prison — n'a pu être faite que grâce à une compréhension très exacte des possibilités du montage. Le jeu entre l'horizontale — *Martin étendu en travers de* l'écran — et la verticale des autres plans, et, encore plus, l'isolement en gros plans des différents personnages de la scène, finalement réunis dans l'image comme dans leurs sentiments réciproques — ce que montre la merveilleuse photo placée en tête de votre critique — tout ça redonne une vie nouvelle à la conception du montage. Je suis sûr qu'André Bazin l'eût beaucoup apprécié. Pour finir, je vous recommande un film anglais que les Cahiers semblent avoir ignoré. Quel scandale ! C'est *Nowhere To Go,* de Seth Holt, le premier film anglais digne de ce nom que j'ai vu depuis que Mackendrick a gagné l'Amérique. Les vingt dernières minutes sont plutôt faibles, mais c'est un Film, et assez nettement hors de l'ordinaire pour mériter d'être vu. »

VICTOR PERKINS, *Alphington, Exeter (Devonshire).*

LA PHOTO DU MOIS



Pendant le tournage d'A bout de souffle, Jean-Luc Godard pousse le travelling sur lequel est installé Raoul Coutard qui filme Jean Seberg, tandis qu'elle répète le texte que lui souffle Godard, et que Jean-Paul Belmondo, nouant sa cravate en vitesse, se prépare à entrer dans le champ à la fin du panoramique.

Ce Petit Journal a été rédigé par CHARLES BITSCH et JEAN SLAVIK.

LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS

● inutile de se déranger.
★ à voir à la rigueur
★★ à voir
★★★ à voir absolument
★★★★ chefs-d'œuvre
Case vide : abstention ou : pas vu.

TITRE ↓ DES FILMS / LES DIX →	Henri Agel	Pierre Braunberger	Jean Douchet	Jean-Luc Godard	Pierre Kast	Claude Mauriac	Luc Moullet	Jacques Rivette	Eric Rohmer	Georges Sadoul
Ossessione (L. Visconti)	★★★★	★★★	★★★	★★	★★★★		●	★★	★★	★★★★
Autopsie d'un meurtre (O. Preminger)	★	★★	★★★★	★	★★★	★	★★★★	★★★★	★★★	
Deux hommes dans Manhattan (J.P. Melville)	★	★★	★★	★★★	★★	★	★★	★★	★★★	●
Le Visage (I. Bergman)	★	★★★	★★	●	★★★	★★	★	★	★★	★★★
Les Cavaliers (J. Ford)	★	★	★★	★★	●		★★★	★★★		★★
Mirage de la vie (D. Sirk)				★★			★★★			●
Certains l'aiment chaud (B. Wilder)	★★	★★	★	●	★★	★	★★★	★★★	★★	●
Destin d'un homme (S. Bondartchouk)	★		★	●		★★★	★	★		★★★
La Passe du Diable (J. Dupont et P. Schœndœrffer)	★★	★	●	★				★		
La Sentence (J. Valère)	★	●	★			●	●	★		★★
Nuits d'Europe (A. Blasetti)		★		●	●		●	●		★
Les Trente-neuf marches (R. Thomas)			●	●	●					★
Le Chemin des écoliers (M. Boisrond)	●		●	●	●	★	●	●		●
L'Ambitieuse (Y. Allégret)		●	●	●	●	●	●			

LES FILMS



James Stewart, Joseph N. Welch, Lee Remick et George C. Scott dans *Autopsie d'un meurtre* d'Otto Preminger.

Ottobiographie

ANATOMY OF A MURDER (AUTOPSIE D'UN MEURTRE), film américain d'Otto Preminger. *Scénario :* Wendell Mayes d'après le roman de Robert Traver. *Images :* Sam Leavitt. *Musique :* Duke Ellington. *Décors :* Boris Leven. *Montage :* Louis R. Loeffler. *Interprétation :* James Stewart, Lee Remick, Ben Gazzara, Arthur O'Connell, Kathryn Grant, Eve Arden, Joseph N. Welch, Murray Hamilton, Brooks West, George C. Scott, Orson Bean, Russ Brown, John Qualen, Ken Lynch, Lloyd Le Vasseur, James Waters, Howard McNear, Ned Wever, Jimmy Conlin, Royal Beal, Joseph Kearns, Don Russ, Alexander Campbell, Duke Ellington, Irving Kupcinet. *Production :* Otto Preminger, Carlyle Productions, 1959. *Distribution :* Columbia.

Certes, pour employer une expression familière à nos critiques impressionnistes, ce film est *froid*. Mais non pas froid par sa mise en scène, comme *Le Visage*, *Les Amants diaboliques*, *Ivan le terrible*, *Yang-Kwei-Fei* ou *Goha*. Mais froid par sa présentation, comme toutes ces œuvres si brillantes en elles-mêmes qu'elles n'ont nul besoin d'attirer la sympathie du spectateur par des effets dramatiques artificieux. Otto stoppe chaque plan d'une façon brutale, sans aucune facilité de montage. Plutôt que froid, je préfère dire honnête.

Des longueurs? Ces longueurs-là ne

se sentent qu'à la réflexion. Disons cependant qu'à la première vision, certaines scènes où apparaissent Eve Arden ou O'Connell semblent de moindre valeur; mais il ne s'agit guère que de deux ou trois minutes sur cent soixante, et, à la deuxième vision, quelques-uns de ces plans se révéleront tout aussi riches que les autres. Donc, les longueurs sont uniquement dans le scénario, non dans le film. Je dirai même que c'est parce qu'il y a des longueurs que ce film est sans doute le meilleur film américain tourné en 1959. Que le principe de la longueur est à la base de sa réussite et de sa valeur morale. Qu'importe alors si de rares passages peuvent être jugés ennuyeux. Cet ennui est la condition de notre plus grand plaisir.

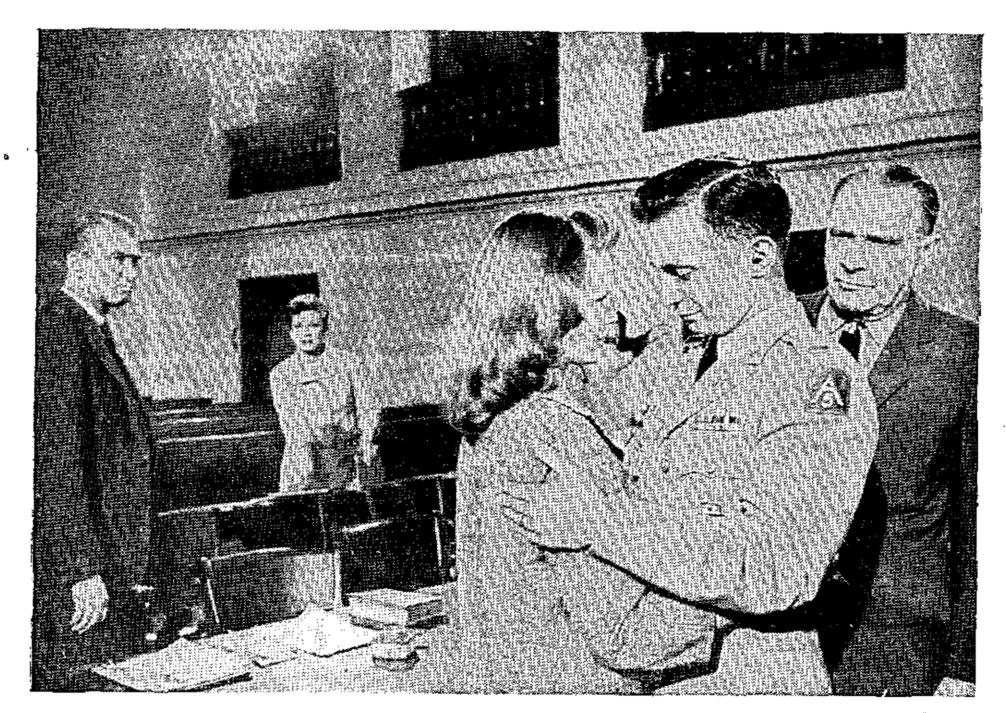
En effet. Preminger a jugé très commercial de suivre la mode du film long. D'ailleurs, après le double échec financier de *Bonjour Tristesse* et de *Porgy and Bess* et le désastre de *Sainte Jeanne,* il était contraint de tourner un *terrific blockbuster :* il y a réussi. Donc, notre grand Otto n'a pas supprimé les épisodes inutiles du gros bouquin qu'il faisait adapter. Dire qu'*Anatomy of a Murder* est trop long parce qu'une heure un quart du film est consacrée à la préparation du procès et à ses à-côtés est faire preuve d'imbécillité : d'abord, parce que Preminger ne tourne pas un sujet, il tourne des plans. Peu importe la matière de ces plans. Il importe, non pas qu'ils se rapportent à un sujet, mais qu'ils soient bons. Ensuite, parce que, dans la mesure où ils sont moins utiles à la continuation de l'action, ils sont beaucoup plus importants que les autres.

Expliquons-nous : après le premier stade du film sans sujet ni scénario véritables (*Danger : Love At Work, Laura*), après le second stade du grand sujet traité par l'indifférence (*The Man With the Golden Arm*), voici l'aboutissement de l'œuvre de Preminger. Le grand sujet — la justice humaine est-elle seulement vanité, hem? hem? cela donne à réfléchir — est toujours considéré par le petit bout de la lorgnette. Seuls les détails comptent, jamais les idées, d'autant qu'on laisse au spectateur le soin de conclure. Si l'itinéraire d'*Anatomy of a Murder* va d'une pêche fructueuse dans le Lac Michigan à une boîte à ordures en passant par un procès, c'est que telle occupation secondaire ou que tel appât pour grenouilles est cent fois plus important que la notion de la relativité de la justice ou de l'existence de Dieu, que ces détails conditionnent. L'inessentiel est l'essentiel. C'est en quoi, pour la première fois de sa vie, Preminger nous donne une véritable œuvre de moraliste.

La fin du film, très différente de la fin du roman, montre bien les *intentions* de Preminger. Je sais bien qu'il ne faut pas chercher à connaître ce qui n'est pas montré dans un film, puisque ce qui n'est pas montré n'a jamais existé. Mais il est évident que Laura Manion a été opposée, non pas au principe du viol, mais à la manière de son exécution. Il est évident que son mari a des mœurs de para. Ce qu'il y a de fort à la fin du film, c'est que la culpabilité du couple nous est prouvée à l'instant même où la justice le déclare innocent : juste avant le verdict, lorsque Laura fait cadeau de sa gaine à Biegler, et juste après, lorsque Manion prend la fuite sans régler Biegler.

Je ne crois donc point devoir être démenti par Mourlet si j'avance que l'amer Michel, courant de déception en déception, devra rayer de la liste de ses admirations, déjà très mince, l'impur Preminger. Entre le Rossellini de *Dov'è la libertà?* et le Preminger d'*Anatomy of a Murder,* quelle différence, je vous le demande?

Preminger hurle à tous vents : je suis un cinéaste réaliste. Boutade? Non pas. S'il tourne son film tout entier dans une petite ville du Michigan, s'il tourne à Chicago, à Londres, au Canada, à Saint-Trop', en Israël, est-ce pour jouir d'une plus grande liberté qu'à Hollywood? Est-ce pour trouver un nouveau motif de publicité qui permettra d'ailleurs de battre au passage tous les records locaux? Je crois que les raisons essentielles sont autres : d'abord la réduction du budget. *Anatomy* a d'ailleurs été tourné à l'incroyable vitesse de quatre minutes de film par jour. Ensuite, Otto, mobile comme sa caméra, adore les voyages. Il a besoin de changer de décor, de quitter les sunlights autrefois essentiels à son art pour pouvoir se renouveler. L'art évident mais indicible de Preminger nécessite un contact direct avec l'ordre de la raison, *une prise de terre,* un sujet, un cadre bien précis. Tant mieux si les contraintes réalistes



James Stewart, Lee Remick et Ben Gazzara dans *Autopsie d'un meurtre.*

s'opposent au style classique de Preminger, provoquant de part en part quelques ruptures de ton. Il y a dix ans, livré à lui-même, Preminger n'aurait pas tourné de scènes crépusculaires sans éclairage aucun, il n'aurait pas mis l'accent sur les détails de notre vie quotidienne, il aurait orienté le jeu de Lee Remick vers une fascination très artificielle, comme celui de Gene Tierney et non pas en fonction d'une optique réaliste. Ici, nous gagnons, puisque nous avons à la fois la fascination et le réalisme le plus cru.

Admirable est le réalisme de jeu des acteurs secondaires. On reproche souvent aux CAHIERS de ne pas parler des acteurs. Eh bien, parlons-en ! Des vingt-cinq qui figurent au générique, il n'en est pas un auquel l'on puisse faire quelque reproche. Je parle de réalisme. Mais, me répondra-t-on, presque tous les comparses du film sont typés, et Stewart lui-même est typé. Certains gestes reviennent fréquemment chez lui; il n'a jamais d'allumettes, etc. C'est que la composition n'exclut pas le réalisme, que celui-ci se situe au niveau du résultat, non de l'approche. Elle accentue la vraisemblance : la plupart des personnages qui s'expriment en public, essaient de se créer une attitude particulière. Il est intéressant de noter les répétitions forcées de ces attitudes et leurs différences d'un personnage à l'autre. Le passage derrière la barre des témoins met en évidence ces différences : Paquette, l'aide du bistro qui a l'habitude d'essuyer des verres toute la journée et qui ne veut pas parler, ne sait que faire de ses mains. Au contraire du psychiâtre, le docteur Smith, très décontracté, qui essuie ses lunettes avec ce geste large et continu si fréquent chez les intellectuels américains. On remarque d'ailleurs à propos de ces personnages l'importance des apparences, du *vêtement* chez Preminger. O' Connell est déçu de voir un psychiâtre jeune et imberbe, portant un nom bien américain plutôt que quelque nom germanique qui en eût imposé au jury. Cette philosophie du vêtement, à qui nous devons les plus belles touches hu-

moristiques du film est la même que celle de Carlyle, auquel la firme de Preminger rend un discret hommage. Preminger, comme Carlyle demandait à tout écrivain de le faire, « *looks through the shows of things, into things themselves* ». Mentionnons également l'étonnante complexité des rapports entre l'attorney et son *aide* Dancer, dans le rôle duquel George C. Scott nous offre une composition de tout premier plan.

Le personnage du vieil ivrogne qui a volé et bu une centaine de litres de whisky nous montre bien que tous ces comparses se définissent plus ou moins comme des personnages négatifs. A leur propos, gentiment, mais sûrement, Otto critique, Otto raille.

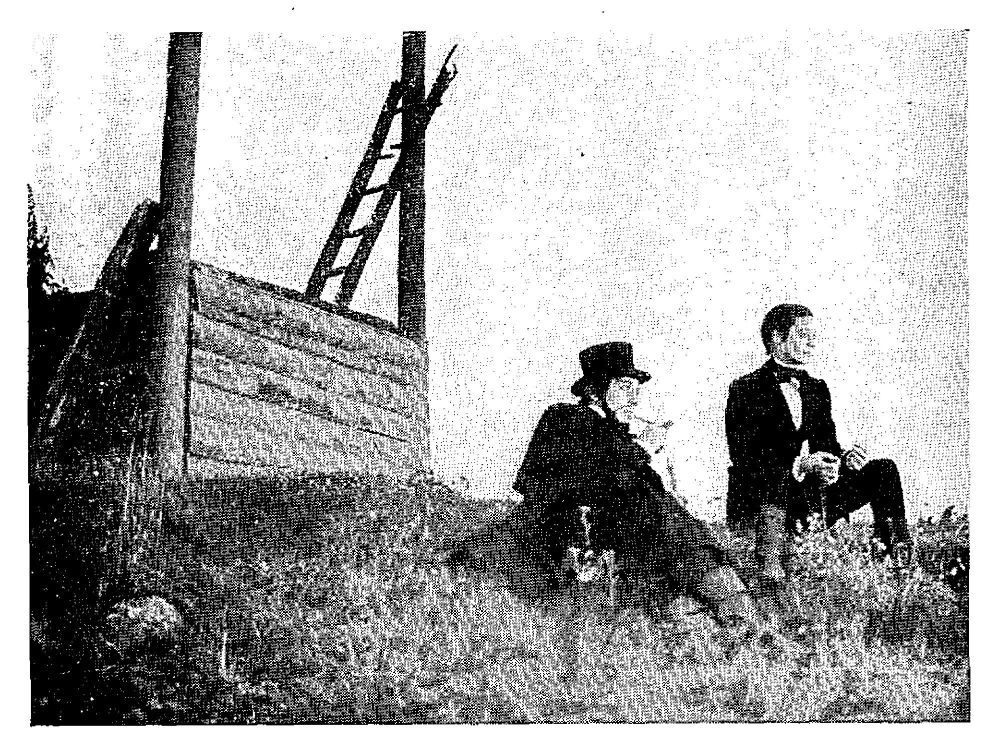
Tandis qu'au contraire, avec le pernage de Paul Biegler, Preminger propose. Il est le héros positif du film. James Stewart, sublime, trouve ici le rôle de sa vie. Il est à lui seul le sujet du film; il a l'âge, les manières, l'humour de Preminger. Et je crois qu'il faut considérer *Anatomy of a Murder* comme une œuvre autobiographique. De Preminger, nous retrouvons l'alternance entre le sérieux et le dilettantisme, alternance qui finit par devenir identité. Si notre cinéaste, pardon, notre avocat est plus fort que tous les autres, s'il gagne la partie, n'est-ce pas parce qu'il ne prend pas son métier au sérieux, parce qu'il passe presque tout son temps à aller à la pêche, à jouer du jazz. Parce qu'il aime la bonne cuisine, parce qu'il a pour aide un vieil alcoolique aux initiatives déplacées mais combien fructueuses. Par son jeu, par sa façon d'agir, Stewart-Preminger nous montre bien cette confusion des valeurs. Il est le plus fort parce qu'il est plongé dans la vie la plus concrète.

C'est en quelque sorte une définition de l'honnête homme du vingtième siècle que Preminger nous propose. Cette définition, certains pourront la qualifier de cynique. Le machiavélique Biegler ne montre-t-il pas un brio dans la rouerie qui est assez inouï ? D'autant plus inouï qu'il n'est pas souligné et que nous avons la surprise de le découvrir, à l'état naturel, sans commentaire, en même temps que le spectateur du procès. Il faut le voir couper l'interrogatoire de Laura Manion sous le fallacieux prétexte que Dancer s'interpose physiquement entre le témoin et lui. Mais la rouerie poussée à ce point dénote une intelligence trop grande pour ne pas ignorer la sensibilité. De tous les grands cinéastes, Preminger est peut-être l'un des plus cruels, l'un des plus lucides, mais certainement l'un des moins méchants. Les cyniques sont des gens comme il faut.

« *Sur un sujet sérieux on retrouve ici la même volonté de mêler le plaisant au tragique que dans* La Grande Guerre *et la même ambiguïté sur la signification d'un film, qui semble fait avant tout pour plaire et pour séduire. Sans parler des hardiesses toutes verbales qui valurent, paraît-il, quelques ennuis au réalisateur et qui se bornent à des détails scabreux et de mauvais goût, comme il s'en trouve dans tous les procès, mais qu'il ne semblait pas indispensable de reproduire* in-extenso *dans un film de fiction. A moins qu'il ne s'agisse, ici encore, d'une habileté et d'intentions publicitaires douteuses.* »

J'avoue ne point comprendre ces critiques, exprimées par Jean-Louis Tallenay dans *Radio-Télévision-Cinéma*. Ces intentions publicitaires, évidentes, forment partie intégrante du film en même temps qu'elles lui sont étrangères : elles moquent ceux qui se choquent ou se pâment d'entendre vingt fois répétés les mots slip, spermatogénèse, etc. Ces diverses ambiguïtés, que l'on retrouve chez Hawks et chez Hitchcock, témoignent d'un humour supérieur. Au moment où le spectateur prétend juger un film en fonction de critères superficiels et extra-cinématographiques, c'est lui-même qui est jugé par le film. Ce qui est vraiment comique est également profond et sérieux. Il ne faut pas reprocher à Preminger son habitude du double jeu. C'est le public qui crée la bassesse et ennoblit le film. Preminger, lui, est un véritable idéaliste, à l'encontre de ces faux idéalistes démagogues, marxistes ou puritains, insincères au point d'abroger de la matière de leurs œuvres tout ce qui leur est étranger. Face à cette hypocrisie qui s'est bien vite révélée stérile, puisqu'elle se fonde sur une condamnation de la réalité, au nom d'un soi-disant « bon goût » que notre temps a eu le mérite immense de sacrifier à de plus hautes valeurs, *Otto Preminger* nous propose l'innocence sous les apparences de la culpabilité. Au pur, tout est pur.

Luc MOULLET.



Max von Sydow et Ingrid Thulin dans *Le Visage* d'Ingmar Bergman.

L'impromptu de Stockholm

ANSIKTET (LE VISAGE), film suédois d'INGMAR BERGMAN. *Scénario :* Ingmar Bergman. *Images :* Gunnar Fischer. *Musique :* Erik Nordgren. *Décors :* P.A. Lundgren. *Montage* : Oscar Rosander. *Interprétation* : Max Von Sydow Ingrid Thulin, Gunnar Björnstrand, Bibi Andersson, Bengt Ekerot, Gertrud Fridh, Lars Ekborg, Toivo Pawlo, Naima Wifstrand, Erland Josephsson, Ake Fridell, Sif Ruud, Birgitta Pettersson, Oscar Ljund, Ulla Sjöblom, Axel Düberg. *Production :* Svensk Filmindustri, 1958. *Distribution :* Athos-Hermes.

Les œuvres sont de deux sortes. Les unes suivent un cours que leurs accidents ne peuvent troubler ; les autres sont si remplies de ces accidents qu'à la fin elles ne semblent vivre que d'eux. L'auteur des unes s'efface derrière son souci de perfection ; on le retrouve dans chacune des saillies baroques de l'autre. « *Je veux faire des films,* expliquait récemment Bergman (1), *pour exprimer les états d'âme, les émotions, les images, les rythmes et les personnages qui s'agitent au fond de moi-même et qui de façon ou d'autre me préoccupent.* » Il faut une singulière puissance de synthèse pour ordonner un ensemble de mouvements aussi impulsifs et se flattant par surcroît de « *faire surgir des mondes préalablement inconnus, des réalités dépassant toute réalité, de produire des rêves rares, des fantaisies légères, des paradoxes venimeux comme le serpent, des bulles étincelantes et multicolores.* »

Hamlet, s'il eût été cinéaste, se serait filmé lui-même s'interrogeant sur son métier : ainsi Bergman tournant *Le Visage* et faisant des acteurs ses interprètes. L'histoire : les mésaventures, au siècle dernier, d'une petite troupe, dirons-nous de magiciens, de charla-

(1) *Cahiers du Cinéma* n° 100.

tans ? Là est le sujet, et nous dirons d'acteurs, humiliés et offensés comme ceux de *La Nuit des forains*, d'acteurs dans leur avatar le moins nuancé, mais aussi le plus expressif, celui qui réveille le vieux cheval de cirque endormi au cœur de chacun de nous. Le mystère est leur art ; n'est-il pour eux qu'un moyen de subsistance ? Oui, tant qu'il se propose de satisfaire, chez le public, à un besoin de sensations fortes dont la femme du Consul dit assez la racine. Non, puisqu'enfin le mystère n'existe qu'en ce qu'il peut être représenté : et leur magie est de lui prêter vie par ce qu'il faut bien appeler leur art. Un acteur nommé Miroir meurt, revient comme un fantôme (« me croyant mort, j'ai fait des rêves étranges ») meurt à nouveau dans le coffre à malices. Où finit la réalité, où commence l'illusion ? Où finit la sincérité, où commence le double jeu des reflets indéfiniment dédoublés ?

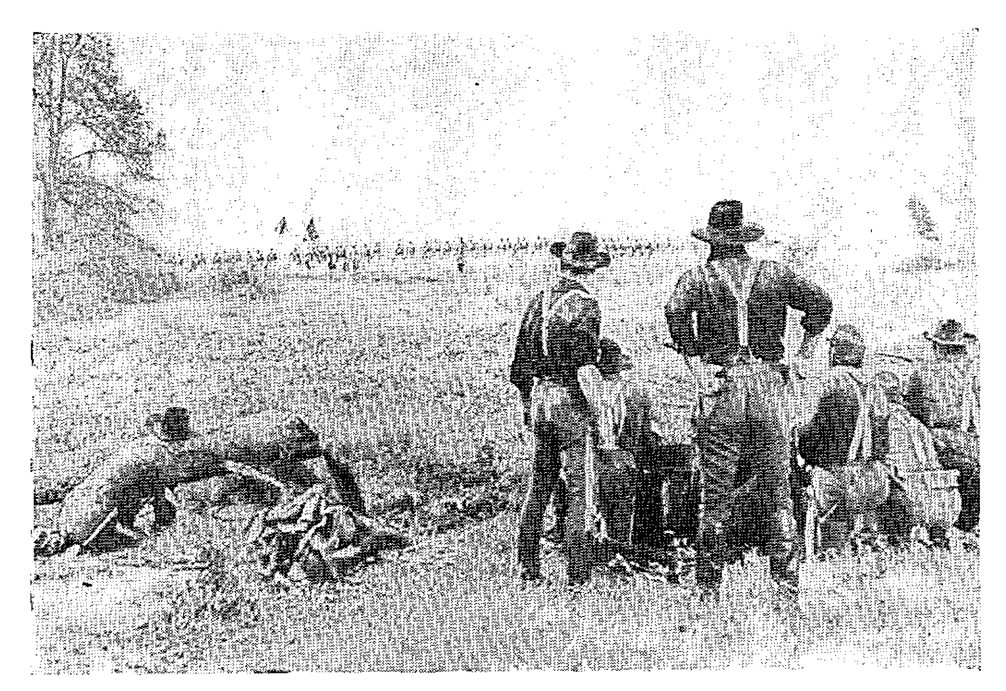
Bien sûr. *Le Visage* est *Le Carosse d'Or* de Bergman. A quoi tient que celui-ci nous confond d'admiration et celui-là d'agacement ? A ceci simplement que Renoir parle de ce qui l'occupe et Bergman de ce qui le préoccupe ; que Renoir met dans ses films la plénitude et la maturité d'une vie et Bergman, son anxiété, ses doutes, son désarroi combien visible ici ; que les plaintes de Shelley étaient sûrement bonnes pour Shelley et pour Goethe les souffrances du jeune Werther, mais qu'on demeure surpris qu'un public ait pu être ravi de se voir invité à les partager. Je veux seulement dire que certains sujets ne se peuvent aborder qu'à distance, ou mieux vaut alors ne pas s'y risquer du tout. A la seconde vision, la machine une fois démontée, *Le Visage* apparait partagé et même tiraillé, entre une angoisse non feinte et une réflexion tendue vers ce seul but : comment faire l'angoisse ? Si Bergman prend quelque distance, c'est pour lui seul et pour reproduire à la demande ce qui n'avait de valeur que non prémédité. Le spectateur, lui, s'y trouve plongé, dans cette angoisse. On ne l'invite pas à prendre ses distances. On l'en empêche même, et pour lui dire à la fin du conte que c'était une angoisse pour rire. Pour qu'il se demande « où commence la réalité, où finit l'illusion ? » Si fantaisie il y a, je crains bien que Bergman n'ait commis l'erreur de se vouloir le seul à s'en divertir : la pirouette de la fin ne rétablit pas un équilibre que le film tout entier s'est plu à compromettre.

Monsieur Bergman, vous ne pouvez nous suspecter d'être sévères à votre égard. Nous avons défendu vos œuvres contre ceux qui les trouvaient trop littéraires, et aussi contre ceux qui les admiraient pour cette même raison. Nous les avons défendues, parce que nous y trouvions ce qui n'est pas si courant après tout, le sens du merveilleux dans le concret, le sens de cette vie cachée que vous savez si bien faire affleurer sur les visages, qu'à ces yeux toujours trop fixes, à ces bouches avides et lasses nous pensions être comme vous sur le point d'en lire le secret. Ne vous méprenez pas, ce qui nous navre dans ce *Visage*, c'est ce talent que vous apportez à déprécier votre propre talent, c'est ce merveilleux de bazar, ce creux mystère dont vous parez et déparez un concret, des visages qui malgré tout vous résistent. Allons, M. Bergman, laissez le vent se lever sur ces brumes romantiques qui donnent des rhumes à l'âme, laissez ruminer vos personnages s'ils ne peuvent vivre autrement, mais soyez plus fort qu'eux, mais faites des films, dussiez-vous, si le cœur vous en dit, y glisser un paradoxe venimeux. Et surtout, montrez-nous encore des visages, ceux de Maj-Britt Nilsson, d'Ingrid Thulin, d'autres que vous saurez bien trouver et façonner, car c'est de là et non des greniers surannés où vous nous égarez, que surgiront par votre grâce des réalités dépassant toute réalité.

Philippe DEMONSABLON.

Heureux qui, comme Ford...

THE HORSE SOLDIERS (LES CAVALIERS), film américain en DeLuxe de JOHN FORD. *Scénario* : John Lee Mahin et Martin Rackin. *Images* : William Clothier. *Musique* : David Buttolph. *Chanson* : Stan Jones. *Interprétation* : John Wayne, William Holden, Constance Towers, Althea Gibson, Anna Lee, Russell Simpson. Stan Jones, Carleton Young, Basil Ruysdael. *Production* : Mahin-Rackin, 1959. *Distribution* : Les Artistes Associés.



William Holden et John Wayne dans *Les Cavaliers* de John Ford.

Pris entre deux feux, d'une part les éloges intempestifs d'une presse bien-pensante, d'autre part les critiques sévères de jeunes et vieux Turcs las de l'académisme fordien, il est difficile de faire une mise au point précise. Et surtout de bien situer ce dernier-né du réalisateur de *La Chevauchée fantastique*. La vision est certes de plus en plus subjective, tous les clichés sont au rendez-vous, l'histoire a du souffle, notre époque a besoin d'hommes comme « le vieux » capables de dire un oui catégorique à certaines valeurs. Mais cette roublardise inséparable de Ford nous amène à nous demander : où l'or pur, où le plomb vil ? L'œuvre fordienne formant un bloc encore plus cohérent que celle d'un Bergman ou d'un Renoir, il n'est de salut que par référence à des ouvrages antérieurs de notre auteur. Disons-le net : *The Horse Soldiers* n'existe guère à côté d'un film aussi soutenu et accompli que *She Wore a Yellow Ribbon* (*La Charge héroïque*), n'a pas le charme abandonné d'un chef-d'œuvre en mineur comme *The Sun Shines Bright*. Gêné aux entournures par les exigences de la superproduction (six millions et demi de dollars mis à sa disposition par le producteur Walter Mirish, également responsable de *Some Like it Hot*), obligé de s'en tenir à un script, Ford ne s'est qu'occasionnellement évadé du carcan de la belle histoire.

Le film ne brille pas toujours par la clarté du récit, et je ne suis pas sûr qu'un spectateur innocent, pas du tout au courant de la véritable aventure décrite par le film, s'y retrouve avec précision. Les premières images sont assez malheureuses à ce point de vue, censées expliquer le pourquoi de ce raid de cavaliers nordistes dans les lignes sudistes. Le bâclage fordien s'étale ici dans toute sa splendeur : si quelque chose vous embête, vous vous contentez de vous en débarrasser au plus vite. Deuxièmement : aucun personnage n'émerge bien clairement. Ni Wayne ni Holden n'ont une consistance quelconque. L'aventure les emporte, un point c'est tout. John Wayne notamment, que nous avons connu si maître de lui et en même temps si vulnérable, dans *La Charge Héroïque* comme dans

L'Homme tranquille, conduit des hommes et n'a pas d'existence autonome. Nous percevons bien occasionnellement sa brutalité, ses complexes, mais finalement il ne nous paraît guère plus qu'un laissé pour compte de son personnage de brute raciste de *La Prisonnière du désert.* Holden, lui, nouveau venu dans la ménagerie fordienne, n'a pratiquement pas le temps d'exister, il est aussitôt intégré au groupe. L'héroïne, Constance Towers, est une addition imposée par les producteurs pour des raisons de box-office. Consciemment ou non, Ford l'a poussée à imiter Maureen O'Hara. Jamais elle ne s'élève au-delà de la caricature, et c'est malgré le metteur en scène qu'on rit à cette scène où Wayne, blessé à la jambe, se trouve seul à seule avec elle dans la cabane du médecin.

Admis l'échec de Ford à faire vivre des individualités, reconnaissons la maîtrise de ses ensembles, de ses tableaux d'époque ou d'ambiance. Constamment, il joue avec l'espace, explore l'horizon, noie l'individu dans le groupe et le groupe dans la nature. La seule véritable réussite du film, la seule raison d'y reconnaître la patte du maître, proviennent de la vision de plus en plus subjective qu'a Ford de ce Sud qu'au cours de tant de films il a célébré avec affection. Le metteur en scène se sent alors autorisé à envoyer par-dessus bord la vraisemblance historique, comme aussi la continuité dramatique, pour ces quelques moments purement lyriques, la bataille dans les rues de Newton, l'attaque des cadets de la Jefferson Military Academy, où il a résumé la galanterie et le courage d'un monde une fois pour toutes identifié dans son cœur à la vraie dignité. Le raffinement fordien confine alors à la préciosité, avec les images sublimes du colonel sudiste en guenille défiant une mort certaine, ou de l'ecclésiastique au képi conduisant les enfants soldats, ou un peu plus tôt, ce plan d'un tambour roulant dans la prairie.

Tout comme Renoir, Ford déclarait récemment à un correspondant de *Film Quarterly* : « Il se peut que mon vieil enthousiasme ait disparu. Mais ne citez pas ça — et puis au diable, citez-le. » Mais un peu plus loin il ajoutait, à propos des empiètements des producteurs : « Maintenant que je les suis de près, je me méfierai. Maintenant que j'ai réalisé ce qui m'arrive, je n'ai plus de temps à perdre, je dois tourner les films qui me plaisent. Je suis trop vieux, à 64 ans, pour me permettre autre chose. » S'il avait été entièrement libre, John Ford n'aurait probablement pas mené sa barque comme il l'a fait avec sa récente superproduction, il se serait davantage accordé de ces temps soi-disant morts où l'homme se permet de respirer à la cadence du temps passé et des espaces immenses qui lui sont si chers. Il s'est pourtant rattrapé par une « épisation » systématique de son récit. Pour la première fois on prend conscience que Jean Mitry n'avait pas entièrement tort de parler de l'importance du « petit groupe d'hommes en mouvement » dans l'œuvre fordienne. Ici le groupe est considérable, les mouvements ne doivent pas être pris à la lettre, car finalement nos Sudistes si maladroits et condamnés par l'histoire vivent une aventure au moins aussi passionnante que celle des cavaliers nordistes, pourtant tous se définissent d'abord par l'action. Nombre d'images du film sont là pour témoigner de la force percutante de cette conception épique : dès le générique les cavaliers en file indienne, se dodelinant sur leurs montures ; la progression à travers bois, clairières et plaines ; l'attaque de la gare, puis cette extraordinaire composition d'incendies lointains, avec la colonne s'avançant lentement en diagonale sur l'écran ; la rencontre avortée entre Nordistes et Sudistes, un peu plus tôt, le long du fleuve, avec Wayne caché derrière un arbre observant le défilé des cavaliers confédérés sur l'autre rive, tout contribuant à nous restituer cette sensation physique d'une sorte d'équilibre divin.

Insistons-y, la vision du monde fordienne n'est toujours pas à la mode, notre contre-amiral borgne joue le jeu jusqu'au bout, à l'intérieur de certaines règles données, sans se soucier de tricher avec son sujet. Son prochain film, encore un Western, *Captain Buffalo,* cette fois avec des jeunes, Jeffrey Hunter et Constance Towers, nous assure que l'Ouest est désormais pour Ford presque sa seule raison d'être... et de cinéaste. Ford a atteint au cinéma des sommets difficilement égalables, pas tant par des œuvres intégralement achevées que grâce à des instants d'une beauté insoutenable, où l'homme calmement fait retour sur lui-même, s'harmonise avec le monde et part continuer la lutte, au propre

ou au figuré. Seule une appréhension de l'œuvre fordienne dans sa totalité permettrait de dire pourquoi *The Horse Soldiers* est très inégalement satisfaisant, tout comme *Rio Grande*, meilleur peut-être que *Fort-Apache*, mais guère plus. Jugé à l'aune du défaitisme élégant de presque tout le cinéma contemporain, *The Horse Soldiers* est encore passionnant. Le cinéaste et l'homme dégagent toujours cette même force herculéenne, tempérée d'extrême tendresse. Mais les contours s'estompent de plus en plus, Ford est très près de se copier lui-même. Faut-il préciser pour les âmes chagrines que, à ses meilleurs moments, *The Horse Soldiers* nous semble bien supérieur et à *La Chevauchée Fantastique* et à *Qu'elle était verte ma vallée !*

Louis MARCORELLES.

Faut-il brûler Wilder ?

SOME LIKE IT HOT (CERTAINS L'AIMENT CHAUD), film américain de BILLY WILDER. *Scénario :* Billy Wilder et I.A.L. Diamond, d'après une histoire de R. Thorton et M. Logan. *Images :* Charles Lang Jr. *Musique :* Adolph Deutsh. *Interprétation :* Marilyn Monroe, Tony Curtis, Jack Lemmon, George Raft, Pat O'Brien, Joe E. Brown, Nehemiah Persoff, Joan Shawlee, Billy Gray, George Stone, Dave Barry. *Production* : Compagnie Mirisch, 1959. *Distribution* : Les Artistes Associés.

Eloigné quelque temps des salles de cinéma par des travaux... cinématographiques, je reprends contact avec ces agréables endroits en allant voir *Some Like it Hot*. J'y vais, prévenu par cent personnes et de façon peu favorable au film : « Tu vas voir, c'est du Palais Royal, c'est vulgaire, lourd, équivoque, grossier, pédérastique... bien sûr c'est marrant, c'est bien fait, mais c'est tout de même indigne de Wilder... et puis Marilyn n'a pas de rôle... et voir pendant deux heures Curtis et Lemmon tortiller des hanches c'est tout de même lassant... et puis c'est en noir et blanc et sur petit écran ». Ces discours, à moi souventes fois répétés ont-ils eu sur moi un effet contraire à leurs intentions et l'agréable surprise que j'ai eue en voyant *Some Like it Hot* me conduit-elle à surestimer le film ? Je n'en sais rien. Toujours est-il que ce film je l'ai trouvé fin, subtil, aigu, séduisant, admirablement dirigé et réalisé... et pas tellement marrant.

Je ne pense pas d'ailleurs que le but profond de Wilder ait été de faire rire. Entendons-nous, Wilder est un malin, trop malin pour ne pas livrer *aussi* la marchandise qu'on lui a demandée. C'est pourquoi *Some Like it Hot* est le grand succès de New York, Londres et Paris; et pour que cela soit ainsi il n'a pas ménagé sa peine : les meilleures recettes sont là, dont l'efficacité est garantie pour tous les continents. Cela étant assuré, il a fait *son* film; un film ambigu, souvent amer, parfois un peu atroce, mais toujours intelligent, subtil et de temps en temps émouvant.

Il y a d'abord un hommage aux *Nuits de Chicago;* d'où le petit écran et le noir et blanc; et cet hommage c'est à travers Georges Raft qu'il se manifeste. D'un bout à l'autre Raft joue son personnage dans le sérieux et une gravité qui débouche sur le tragique final où Raft voit la mort arriver devant lui dans un gâteau et ne trouve pas ça drôle du tout, aucune parodie, aucun humour dans cette scène : de la pure tragédie.

Il y a ensuite un hommage à Marilyn Monroe. Son rôle en effet est petit, passif en tout cas, elle est sans cesse « agie » ne donnant personnellement aucune impulsion à l'histoire, sauf dans la scène du faux milliardaire; mais elle a tout de même, dans chaque scène, été traitée comme une reine et si elle n'atteint pas les sommets de *Bus Stop* ou de *Seven Year Itch*, elle n'en est pas moins inégalable dans son optimisme déchirant, dans sa sensibilité écorchée, dans ses regards éperdus.

Il y a enfin le film lui-même : le ballet dansé de Tony Curtis et de Jack Lemmon en travestis. De ce motif dangereux Wilder a tiré avec rigueur pratiquement toutes les variations pos-



Joe E. Brown et Jack Lemmon dans *Certains l'aiment chaud* de Billy Wilder.

sibles; le feu d'artifice est tel et tellement divers, tellement nuancé qu'il aboutit exactement à ce que voulait l'artificier : le dépaysement total. Cette démonstration de la négation de l'identité est aussi brillante et plus troublante que celle de « Zazie ». Si Wilder a sauvé la face en montrant que Marilyn est amoureuse de Curtis-homme et non pas de Curtis-femme, il a montré plus que le bout de l'oreille en montrant le génial Joe Brown amoureux de Lemmon travesti et à peine découragé par la révélation finale, qui nous vaut d'ailleurs une des plus belles répliques de l'histoire du cinéma.

Cet essai sur la confusion des sexes n'est rien moins que pédérastique, sans être non plus une charge anti-pédérastique. Wilder pose simplement le problème en d'autres termes et sur un autre plan. C'est pourquoi la seule faille du film c'est que Curtis soit équivoque en lui même. Je veux dire : en a l'air ; peu importe la vie privée de l'acteur qui ne nous concerne pas et dont nous ne savons rien. Mais le résultat est là : le personnage semble avoir une vocation pour le déhanchement et la voix de fausset. La force de Jack Lemmon c'est d'avoir l'air continûment d'un homme jouant le rôle d'une femme; et l'astuce de Wilder c'est d'avoir montré *ce personnage là* en arriver presque à se prendre pour une femme. Le paradoxe du comédien trouve ici une de ses plus fascinantes démonstrations. Comme Bergman dans *Le Visage*, Wilder prend soin de nous montrer les ficelles et c'est à ce moment, et à *ce moment-là seul*, que naît la vérité et l'authenticité. Wilder pose la question en souriant, mais il la pose tout de même : être un homme ou une femme, n'est-ce pas d'abord se persuader tous les matins « je suis un homme » ou « je suis une femme » ? On *brûlait jadis*, en place publique, pour beaucoup moins que ça.

Jacques DONIOL-VALCROZE.

Le mythe d'Abel

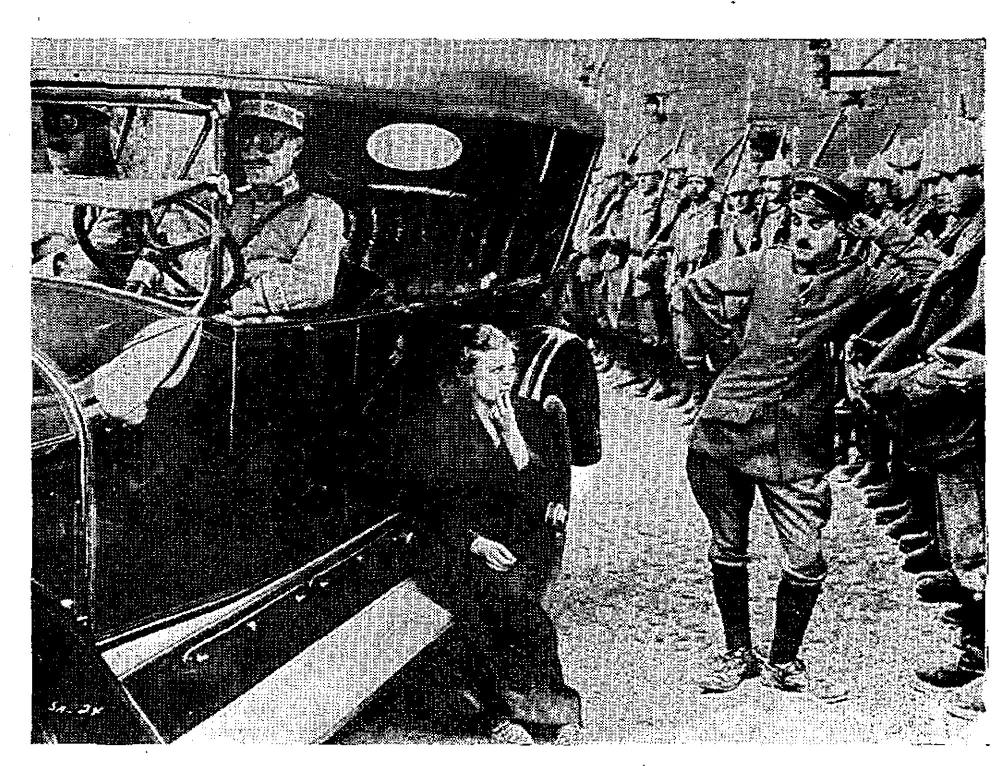
THE CHAPLIN'S REVIEW (LA REVUE DE CHARLOT), film américain de CHARLES CHAPLIN, comprenant A DOG'S LIFE (UNE VIE DE CHIEN — First National, 1918), SHOULDER ARMS (CHARLOT SOLDAT — First National, 1918) et THE PILGRIM (LE PÈLERIN - First National, 1922). *Scénario :* Charles Chaplin. *Images :* Rolland Totheroh. *Musique* : Charles Chaplin. *Interprétation* : A DOG'S LIFE : Charles Chaplin, Edna Purviance, Tom Wilson, Chuck Reisner, Henry Bergman, Sidney Chaplin, Albert Austin, James T. Kelly, Billy White. — SHOULDER ARMS : Charles Chaplin, Edna Purviance, Sidney Chaplin, Jack Wilson, Henry Bergman, Albert Austin, Tom Wilson. — THE PILGRIM : Charles Chaplin, Edna Purviance, Kitty Bradbury, Mack Swain, Loyal Underwood, Chuck Reisner, Sidney Chaplin, May Wells, Dinky Dean, Tom Murray, Henry Bergman, Florence Latimer, Phyllis Allen, Edith Bostwick, Raymond Lee, Monta Bell. *Production :* Charles Chaplin, 1959. *Distribution :* Artistes Associés.

On ne peut aborder cette *Revue de Charlot* que par une étude de son personnage et par extension de l'œuvre chaplinesque elle-même. Car ici, dans cette juxtaposition de trois moyens métrages (*Une vie de chien, Charlot soldat* et *Le Pèlerin*), réalisés entre 1917 et 1923, le mythe de Charlot apparaît dans son expression parfaite et il me semble dépendre de la notion « *de nature* ».

L'universalité, en effet de ce mythe, ne vient-il pas de ce que Charlot est comme une incarnation humaine de la nature. Charlot appartient au monde avant même d'appartenir à l'espèce humaine. Il participe des quatre règnes et sitôt menacé dans son incarnation humaine se réfugie, par rétrogradation, dans un règne inférieur. Ainsi dans une *Vie de Chien,* cette façon qu'il a de se faire animal, de marcher à quatre pattes pour rentrer ou sortir du bouge. (Est-il besoin d'insister sur le parallélisme délibéré entre le sort de cet affreux corniaud et celui même du « petit homme »). De même dans *Charlot Soldat* le voit-on se camoufler en arbre et se confondre avec ceux de la forêt. Dans une suite de plans étonnants où se révèle l'art souverain de Chaplin en tant que metteur en scène, Charlot se métamorphose sous nos yeux en végétal. Enfin, refuge absolu de Charlot, le minéral qui lui sert d'abri pendant qu'il dort. Dans *Une Vie de Chien,* il ne fait qu'un avec la terre; et il se rend aussi insensible qu'une pierre pour dormir dans l'eau (*Charlot Soldat*). Inversement, dans l'univers chaplinesque, il n'est pas rare de voir le minéral ou le végétal se transformer et passer dans un autre règne. Que l'on se souvienne de cette fin du *Pèlerin,* où Charlot dans le désert prêche la paix et, de ce désert, naissent soudain des bandits qui se tirent dessus.

Dire donc du mythe de Charlot qu'il est la représentation de l'homme face à un monde hostile me semble insuffisant. En vérité, dans l'œuvre de Chaplin, la nature obéit à un dualisme fondamental : à la fois ennemie et amie, jungle et foyer, menace et refuge. Elle soumet notre héros à sa loi qui est la lutte pour la vie et par là l'oblige à une perpétuelle adaptation. Cette conduite d'adaptation, qui constitue l'essence du comique chaplinesque, réalise toutes les virtualités de la nature humaine et en révèle, en conséquence, le dualisme. Charlot est à la fois lâche, cruel, fourbe, méchant, voleur, hypocrite et brave, généreux, téméraire, sublime; à la fois tous les défauts et toutes les qualités, tous les vices et toutes les vertus de l'homme.

A ces précédents dualismes, correspond celui de la nature de l'humanité qui sert de moteur dramatique aux films de Chaplin et qu'il nous révèle dans *Le Pèlerin* par le fameux récit mimé de David et Goliath. C'est celui du monde des faibles contre les forts, de l'individu en révolte contre la société. Mais ce serait un dualisme très primaire et sans grand fondement s'il ne s'agissait que de ces simples oppositions. La vérité est que la société que fustige de plus en plus Chaplin dans chacun de ses films, correspond à un symbolisme très précis qu'il faut rechercher dans la Tradition hébraïque. Les films de Chaplin sont une variation et un approfondissement progressif du mythe d'Abel et de Caïn. L'humanité, fondée par Adam, se trouve, dès ses deux fils, scindée en deux tendances contradictoires qui se résolvent



Charlot Soldat.

par le meurtre d'Abel par Caïn. Or la Bible nous présente Caïn comme agriculteur, donc sédentaire et Abel comme pasteur donc nomade. Symboliquement ils représentent le type des deux sortes de peuples qui ont jusqu'à nos jours coexisté, donc de deux mentalités et de deux attitudes, face à la vie, opposées. Les peuples sédentaires sont amenés à construire des villes (Caïn est présenté comme fondateur de la première ville). Il est dans leur nature de se fixer, de se limiter dans l'espace, d'imaginer l'organisation de la cité selon une continuité temporelle qui leur semble indéfinie. Ils construisent leurs œuvres en fonction du temps sans se rendre compte qu'il est instable et fuyant. Loin de le maîtriser ils en deviennent de plus en plus les esclaves et produisent finalement cette société moderne où tout est réglé par le temps, où tout devient automatique, mécanique, calculé, ordonné, prévu. Et comme il est dans la nature de Chronos de tout dévorer et en particulier l'espace, les fils de Caïn absorbent ou anéantissent de plus en plus les enfants d'Abel, les peuples errants. C'est le sens historique et social du meurtre d'Abel.

Il fallait donc que se lève la voix d'Abel, que David, le pâtre, le nomade foudroie le géant Goliath, le général de la cité organisée, bref que naisse Charlot. Ce qui revient à affirmer qu'en dehors du fait que l'œuvre de Chaplin n'était possible que par le cinéma elle était liée à deux conditions nécessaires : 1° que Chaplin appartienne lui-même à un peuple errant; 2° que notre civilisation en soit arrivé à ce stade où elle détruit l'équilibre de la nature de l'humanité en réduisant son dualisme à un monisme. Ce qui signifie que cette œuvre est le cri de colère et de protestation (le comique dramatique de Chaplin est satirique, voire pamphlétaire) d'un homme épousant la révolte atavique de son peuple contre les sédentaires. Et c'est dans ce sens profond qu'il faut comprendre la fin du Pèlerin. En marchant à cheval sur deux pays, Charlot refuse la notion de frontière qui est une limitation

artificielle, d'une appropriation par le temps de l'espace, imposée par les sédentaires. Le vagabond ne peut l'accepter; l'espace est pour lui sa raison d'être.

Ce qui signifie aussi que cette œuvre est le cri d'angoisse (le tragique perpétuellement sous-jacent au comique) d'un homme qui avertit l'humanité qu'en rejetant l'un des aspects fondamentaux de sa nature, elle se détruit elle-même. Charlot, comme tout nomade, n'est lié au temps que par l'instant. Il représente l'improvisation perpétuelle, la liberté, la poésie, bref la disponibilité absolue qui le force à vivre dans et par la nature. Son ennemi le plus intime reste ce qui est automatique, mécanisé, bref le temps dans ce qu'il réduit tout, peu à peu, à la seule quantité. C'est donc la société actuelle, en tant que civilisation du temps, que Chaplin, principalement depuis *Les Temps Modernes*, dénonce comme « contre nature ».

Jean DOUCHET.

Le poète et le géomètre

TEN SECONDS TO HELL (TOUT PRES DE SATAN), film anglais de ROBERT ALDRICH. *Scénario :* Robert Aldrich et Teddi Sherman d'après le roman « The Phoenix » de Lawrence P. Bachmann. *Images :* Ernest Laszlo. *Musique :* Kenneth V. Jones. *Montage :* Henry Richardson. *Interprétation :* Jack Palance, Jeff Chandler, Martine Carol, Wesley Addy, Robert Cornthwaite, Virginia Baker, Dave Willock, Jimmy Goodwin, Richard Wattis, Nancy Lee. *Production :* Michael Carreras, Hammer Films Productions - Seven Arts Productions, 1958. *Distribution :* Artistes Associés.

Berlin, 1945. Sont chargés de déminer la ville six hommes, commandés par Palance, l'idéaliste démocratique et Chandler, le matérialiste fasciste, qui, tous deux, courtisent plus ou moins Martine Carol, attachée à leur service. Chacun décide d'abandonner son salaire à ceux des démineurs qui resteraient en vie au bout de trois mois, ou tout au moins au dernier des six. Restent Chandler et Palance. Chandler meurt.

Voilà le sujet du film qu'Aldrich a tourné, et dont de larges extraits sont sortis à Paris en plein mois d'août, sans trompette ni tambour. L'explication : Le Mike de l'Hammer, en vertu d'un procédé que n'eût pas renié son homonyme yankee, coupa cinquante minutes du film, et fit monter ce qui restait par Andrew Stone : les scènes purement psychologiques, où s'affrontaient les conceptions de la vie des deux héros, furent largement coupées.

Mais finalement, *Ten Seconds To Hell* semble avoir été moins douloureusement amputé que *The Garment Jungle*. Tout Aldrich n'est pas là, mais ici tout est d'Aldrich. Les coupures, sans gêner, font mieux ressortir certains traits particuliers du style au dépens des intentions : les personnages d'Aldrich, que lui-même jugeait autrefois trop schématiques, le sont encore plus ici. Chacun des six est défini par deux ou trois traits particuliers. Le jeu surtout renforce cette idée de combat abstrait entre deux hommes qui est à la source du film. Nous sommes intéressés par la fixité des personnages au travers d'épreuves diverses. Chandler s'oppose à Palance dans le drame comme dans la comédie, en amour comme au travail, en société comme en tête à tête. Je n'aime pas dans un film que découpage et cadrages soulignent les effets. Mais ici, cette surenchère ne fait qu'ajouter à la beauté naturelle du film, d'essence géométrique. On regrette d'ailleurs l'absence des cisailles et des marteaux familiers à la musique concrète du musicien favori d'Aldrich, le grand Frank Devol, cisailles et marteaux dont la Hammer n'a pas voulu entendre parler. Ce manque est compensé par un gros avantage : le dessin, cette fois, est plus clair, plus dépouillé qu'auparavant. *Ten Seconds To Hell*, c'est la justification d'*Attack*, c'est *Attack* réussi, parce que sans trace de virtuosité, sans ébouriffures à la *Kiss Me Deadly :* la figure de style se mariait mal avec le baroque.

A une plus grande sobriété, le gros Bob a sacrifié jusqu'au suspense. C'était le suspense du déminage, à l'image de celui de la nitroglycérine dans *Le Salaire de la peur* qui formait le principe commercial du film. Or ce suspense, Aldrich l'a détruit avec une habileté supérieure : les cinq démineurs trouvent chacun la mort de fa-

çon différente et fort inattendue. Ou plus exactement, il use du suspense, mais ne le justifie par aucun résultat matériel. Le spectateur est joué à chaque fois, et déçu par la nature trompeuse de ce surprenant suspense. On voit que la Hammer fut totalement marteau de couper ainsi le film : en éliminant le conflit psychologique, elle supprimait également le seul atout commercial du film, puisque le suspense ainsi utilisé portait à faux face au public. Aldrich n'est donc pas responsable du four. *Attack*, lui, avait bien marché. C'est la faute à la Hammer.

Cette composition rigoureuse des lignes de force atteint à une beauté qui, paradoxalement, est poétique. Par ailleurs, les situations et les dialogues sont poétiques en même temps que réalistes. Admirables dialogues où ces personnages réduits par les coupures et par leurs gestes à l'état d'entités sommaires, découvrent subitement une richesse et une variété de sentiments assez inhabituels à l'écran. A première vision, on perd le fil de la longue conversation entre Jack Palance et Martine Carol. C'est de la littérature, mais c'est de la littérature comme on dirait c'est du cinéma. Les intellectuels existent dans le monde, et particulièrement dans le monde du cinéma. Il est bon qu'un film nous livre de temps en temps leurs propos. A la poésie née de la fascination du film, s'ajoute ce lyrisme psychologique. Peu importe la signification des paroles, seule compte leur beauté, rehaussée de beaucoup par la sécheresse géométrique du premier abord. *Ten Seconds To Hell* est beau à la fois parce qu'il nie la beauté et parce qu'il la propose ensuite à notre admiration.

Luc MOULLET.

Dix-sept ans après

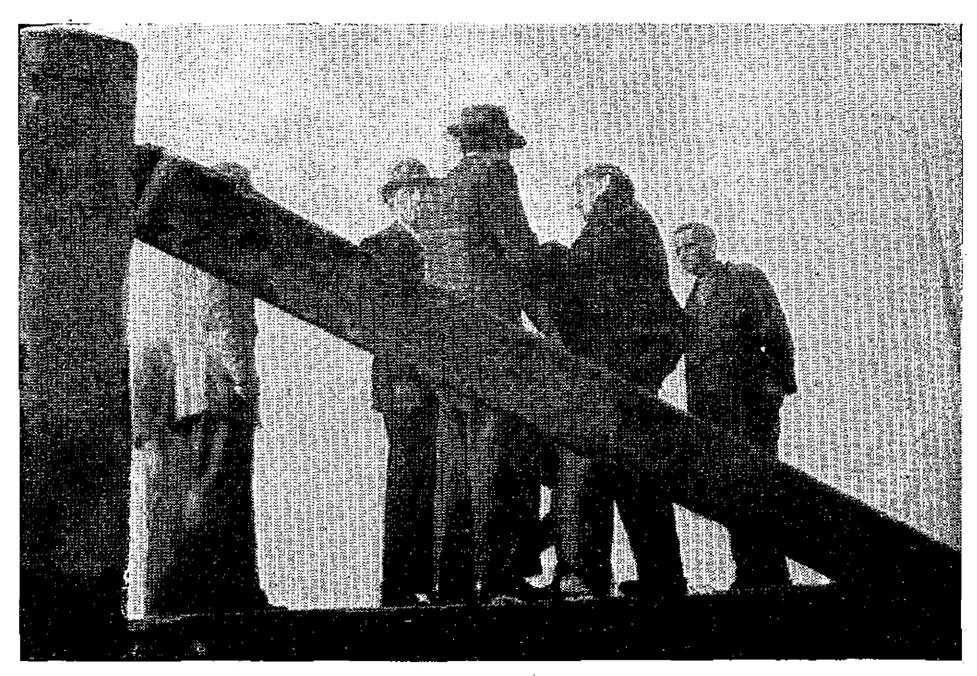
OSSESSIONE (LES AMANTS DIABOLIQUES), film italien de LUCHINO VISCONTI. *Scénario :* Luchino Visconti, Antonio Pietrangeli, Giuseppe de Santis, Mario Alicota, Gianni Puccini, d'après le roman de James Cain « Le Facteur sonne toujours deux fois ». *Images :* Aldo Tonti, Domenico Scala. *Musique :* Giuseppe Rosati. *Montage :* Mario Serandrei. *Interprétation :* Massimo Girotti, Clara Calamai, Elio Marcuzzo, Juan de Landa. *Production :* I.C.I.-Rome, 1942. *Distribution :* Les Films Marceau-Cocinor.

En se reportant à ces sources et à ce que la critique d'aujourd'hui y a puisé ou ajouté, on comprendra mon embarras. Comme ces étudiants à qui l'on vient de donner le sujet d'une dissertation sur Molière ou Corneille, je me demande bien ce que je pourrais dire sans risquer de répéter les autres.

En acceptant de rendre compte d'*Ossessione* je m'aperçois que je me suis chargé d'une véritable corvée. L'ennui avec les films importants qui sortent longtemps après leur réalisation, c'est qu'ils nous arrivent hypothéqués d'un bon nombre de considérations et de jugements. Aussi bien commencerai-je par me débarrasser de quelques-uns de ces « poids » indésirables. Et tout d'abord je passerai sur le point de vue historique. Les critiques italiens considèrent ce film comme le point de départ du néo-réalime. Pourquoi pas ? Nous nous trompions en attribuant à Rossellini la paternité de ce « style ». Prenons donc acte de cette mise au point. Pour ma part, peu m'importe que Visconti ait été le premier à faire ceci ou cela.

Je me tournerai vers la critique « d'époque ». Ne pouvant évidemment citer tout le monde, je me contenterai de rapporter deux opinions. D'abord celle de Jean George Auriol : « *Peintre de la réalité, chercheur de faits vrais, collectionneur de notes justes, Visconti transfigure tout ce qu'il touche : acteurs, maisons, objets, lumière, poussière, qui deviennent éléments symboliques de son lyrisme personnel... Fait divers grandi par le pouvoir d'un poète,* Ossessione *me paraît le sommet d'une période de la production italienne* » (1). L'autre est de Guido Aristarco. Dans une longue étude consacrée à Visconti (2) il compare le roman de James Cain au scénario pour noter les caractéristiques de la méthode du metteur en scène : sa façon de lier les personnages au milieu, de déplacer les mobiles, de modifier les

(1) REVUE DU CINÉMA, n° 10, février 1948.
(2) POSITIF, n° 28.



Ossessione de Luchino Visconti.

caractères, d'introduire des personnages nouveaux. Aristarco relève également les points essentiels concernant la composition de l'image, les éléments sonores, les éclairages, la musique. Ajoutons à cela l'entretien avec Visconti paru dans les *Cahiers* (3).

Je pourrais évidemment me livrer à l'exercice qui consiste à retrouver dans *Ossessione* tous les aspects du talent que Visconti allait déployer dans ses films ultérieurs. Mais ce jeu me paraît vain. D'ailleurs pas mal de choses ont déjà été dites sur *Senso, Nuits blanches* et *La Terre tremble.*

Au risque d'écrire un papier très mince et décevant je préfère me cantonner dans quelques notations brèves. Le premier film de Visconti porte allègrement ses dix-sept ans d'âge. Et si le grain de la pellicule nous heurte parfois, nous savons que la copie est tirée d'un contretype, le négatif ayant disparu. D'où vient cette « résistance » du film ? La réponse ne fait pas de doute : nous sommes en présence d'un film de metteur en scène. Ce n'est pas le sujet qui est bon, mais l'adaptation, qui en a été faite. Délaissant délibérément le point de vue policier, Visconti s'intéresse au seul drame des personnages. En reconstituant la succession des séquences, on trouve une rigueur presque mathématique dans la construction, rigueur d'autant plus étonnante que le film est long. Tous les épisodes semblent nécessaires et en tout cas s'emboîtent parfaitement L'histoire s'engage dès le deuxième ou troisième plan pour se dérouler ensuite inexorablement. De là sans doute cette impression de fatalité tragique qui finit par agacer un peu.

S'il me fallait à tout prix trouver une contrepartie littéraire à *Ossessione*, je me référerais sans hésitation à Simenon. Comme chez l'auteur des *Maigret*, on trouve ici la même aptitude à restituer une atmosphère et à nous y faire prendre comme dans de la glu. A ce titre Visconti, comme Simenon, est un réaliste. Tout concourt à rendre le milieu obsédant, à lui donner un poids qui écrase à la fois personnages et spectateurs. La direction des acteurs est parfaite : on a l'impression qu'ils adhèrent à leur rôle. Mais en revoyant le film je me suis demandé si cette perfection même ne nuisait pas à l'entreprise. Les ac-

(3) N° 93.

teurs accomplissent exactement les gestes et les mouvements qui conviennent, perdent un peu de cette liberté qu'ils semblent posséder dans d'autres films, comme par exemple ceux de Rossellini. Et ce faisant ils accentuent l'impression de fatalité dont je parlais. L'intérêt du film réside pour moi ailleurs. Ce qui me frappe c'est que le fait divers est là, réel, présent, saisi dans son déroulement immédiat ; c'est en somme l'actualisation de l'événement imaginaire, qui constitue la plus grande qualité d'*Ossessione*.

On a beaucoup écrit sur la composition de l'image chez Visconti, sur son utilisation du « noir » dans les scènes d'intérieur. En regardant certaines de ces séquences, je pensais à la technique du muet avec ses « caches » qui venaient cadrer le visage des acteurs ou encore aux projecteurs dont on se sert au théâtre pour mettre en relief un ou deux protagonistes seulement. Trois fois au moins j'ai ressenti cette impression de retour au muet. D'abord au début lorsque Gino, obsédé par la romance chantée par Giovanna, pénètre dans le bistrot et ferme la porte derrière lui. Ensuite, lorsque les deux amants reviennent du commissariat. Enfin quand Gino raconte son histoire à la « prostituée ». Au lieu de recourir tout simplement au gros plan, Visconti joue sur l'obscurité, ce qui lui permet d'utiliser quand même l'atmosphère autour des héros. Il s'agit dans les exemples que j'ai cités de trois moments cruciaux de l'histoire, et ce n'est pas seulement dans les acteurs que se noue le drame, mais aussi, en quelque sorte, dans leurs liens avec les objets et les gens qui les entourent.

Autre particularité du style de Visconti : les changements de plan sont loin d'être gratuits. Il ne s'agit pas pour lui de varier les angles de prise de vue pour faire « cinéma » ou pour éviter simplement la fatigue du spectateur. Ainsi, par exemple, quand Gino s'agenouille auprès de Giovanna, assise sur une chaise, pour lui faire entendre dans le coquillage « le bruit de la mer », la caméra commence par cadrer l'actrice de face. Giovanna envisage l'avenir. Le plan suivant la cadre de profil. Et l'on sent immédiatement qu'une idée vient de germer en elle : celle encore vague du crime.

Certains personnages pourraient paraître discutables, comme celui de « l'espagnol ». Que signifie-t-il ? Visconti a-t-il voulu opposer l'amitié virile à l'amour désastreux ? Il y a certes ici un indice possible de mysoginie. Mais je crois plutôt que, dans un contexte purement objectif, ce personnage représente un peu la « conscience » de Gino, ses hésitations, ses regrets. Il est là pour dégager l'ambivalence de son caractère, pour souligner le débat qui se déroule en lui. On utilisait jadis le miroir ou la voix « off ». L'intervention de « l'Espagnol » relève ainsi du procédé. Mais qu'importe puisqu'elle est bien intégrée au récit. La rencontre de la « danseuse » au grand cœur pourrait également paraître comme une solution de facilité.

Les images fort belles d'Aldo Tonti et Domenico Scala évoquent bien des films ultérieurs du cinéma italien. Les paysages de la région du Pô devraient peut-être inciter les admirateurs du *Cri* à plus de réserve.

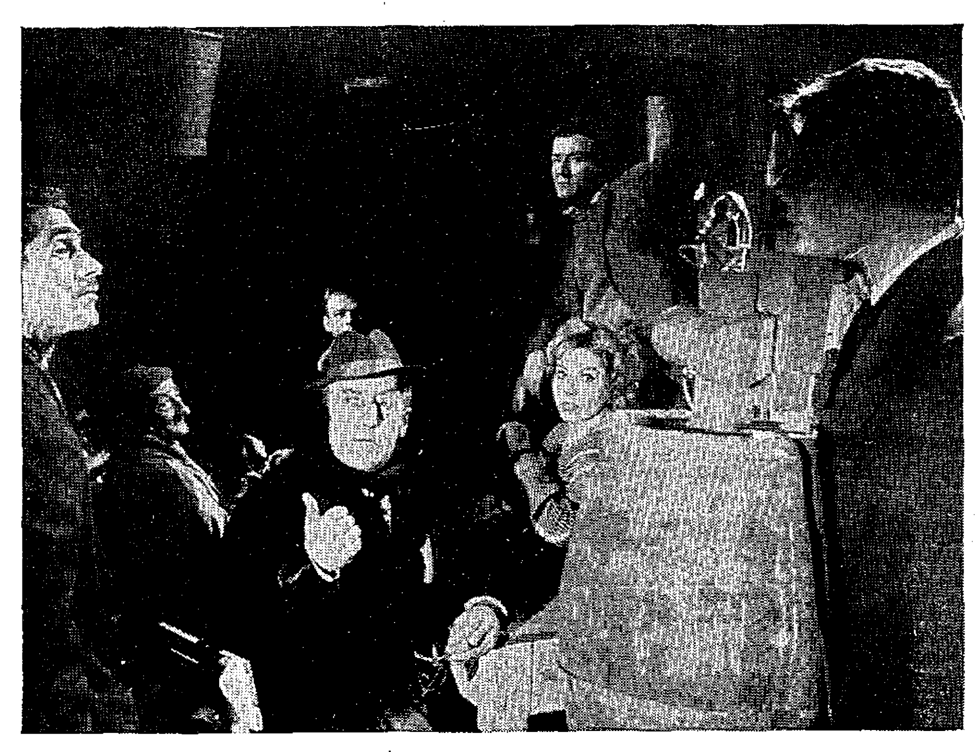
Quant à la signification de l'ouvrage, j'avoue que j'en vois mal le côté « social ». Certes dans la mesure où la caméra fixe sur l'écran un arrière plan miséreux, le film prend une allure de constat. Mais c'est à peu près tout. Par contre, que Visconti penche vers un certain « matérialisme », c'est ce qui ne fait guère de doute : le destin de Gino ne relève ni de Dieu, ni de la justice des hommes, mais de lui-même. Son remords n'a d'autres répondants que son instinct et son honnêteté foncière. L'amour qu'il découvre enfin, le met en paix avec lui-même.

Mais il n'empêche pas qu'un arrière goût assez peu optimiste imprègne le film. J'ai dit plus haut la gêne que je ressentais devant l'espèce de fatalité qui pesait sur les personnages et le déroulement quasi mécanique de l'histoire. Les dialogues prêtés à Gino m'inspirent, en certains endroits, une deuxième réserve : ils m'ont paru, du moins dans les sous-titres, quelque peu littéraires, notamment dans la séquence du concours de chant.

Ces quelques remarques décousues ne prétendent pas rendre compte entièrement du film. Dix-sept ans après la première sortie d'un film qui a suscité de nombreuses réactions, toute critique paraît superfétatoire. Je ne doute pas de l'importance d'*Ossessione*. Mais ce n'est pas le film de Visconti que je préfère.

Fereydoun HOVEYDA.

NOTES SUR D'AUTRES FILMS



Le Pigeon de Mario Monicelli.

L'art du cabotinage

I SOLITI IGNOTI (LE PIGEON), film italien de MARIO MONICELLI. *Scénario :* Age, Scarpelli, Cecchi d'Amico et Monicelli. *Images :* Gianni di Venanzo. *Musique :* Piero Umiliani. *Interprétation :* Vittorio Gassman, Renato Salvatori, Rossana Rory, Memmo Carotenuto, Carla Gravina, Claudia Cardinale, Marcello Mastroianni, Toto. *Production :* Lux — Vidès — Cinecitta. *Distribution :* Lux.

Je ne crois pas que *Le Pigeon* soit un très bon film. Je crois même que dans cinq ans, nous ne comprendrons plus comment nous avons pu rire autant. Même aujourd'hui, je suis persuadé que plusieurs visions le rendraient très vite insupportable. Pourtant, il faut bien l'avouer, j'ai pris un très grand plaisir à ce film qui, dans son principe et dans son exécution va à l'encontre de tout ce que, par ailleurs, je peux défendre.

Autrement dit, Mario Monicelli, dans le domaine qu'il s'est choisi, a gagné la partie. Et cela à force de finesse, d'intelligence et surtout, grâce à un parti pris de bonne humeur qui imprègne tout le film. Il m'étonnerait beaucoup que le tournage du *Pigeon* eût été pesant. Monicelli a joué le jeu. Il avait des comédiens très particularisés, il avait un scénario assez riche qui permettait à ces comédiens de s'extérioriser. Il ne les a pas retenus. Ils en remettent au point qu'en tout autre lieu, ils seraient insupportables. Ce cabotinage collectif et organisé, cette simplification des types humains — le tout dans une atmosphère insolite et invraisemblable — donnent un résultat qui n'est pas détonant mais agréable. Dans ce concert, tout est bon, le pastiche (De Sica, Fellini et Lizzani en prennent pour leur grade), le private joke (par exemple, l'affiche de Kean avec Vittorio Gassman qui passe au milieu d'un plan) et même le petit gag gratuit qui n'a pas grand-chose à voir avec l'histoire.

Qui est Monicelli ? Qui est ce bonhomme qui ne fait rien d'indifférent mais qui, par ailleurs, ne fait rien non plus de décisif. Ce qu'on me dit de *La Grande Guerre* confirmerait assez que ce Monicelli est trop intelligent pour être médiocre mais trop roublard pour dépasser le stade du gentil divertissement. — J. W.

Anatomie d'une nation

TRIAL (LE PROCES), film américain de MARK ROBSON. *Scénario :* Don M. Mankiewicz, d'après son roman. *Images :* Robert Surtees. *Musique :* Danièle Amfitheatrof. *Montage :* Albert Akst. *Interprétation :* Glenn Ford, Dorothy McGuire, Arthur Kennedy, John Hodiak, Katy Jurado, Rafael Campos, Juano Hernandes, Robert Middleton. *Production :* Charles Schnee — James E. Newcom, 1955. *Distribution :* Metro Goldwyn Mayer.

Il ne s'agit pas de réhabiliter Robson, à l'occasion de ce film déjà vieux de cinq ans ; peut-être connut-il à cette époque, avec ce film et *The harder they fall*, une petite flambée d'ambition, bien vite retombée. Les vrais auteurs du film sont ici, indiscutablement, son scénariste, Don Mankiewicz, et son producteur, Charles Schnee. A défaut de pouvoir bénéficier de la politique des auteurs, *Le Procès* relève de la politique tout court, et c'est ce qui en fait l'intérêt.

La politique est, pour bien des raisons, un domaine quasi-fermé au cinéma, à l'exception du soviétique, mais avec les restrictions que l'on connaît. C'est donc encore dans l'américain, et jusque dans les nombreux westerns ou policiers allégoriques qui ont foisonnés ces dernières années, que l'amateur pourra le plus aisément reconstituer le visage politique ou social d'un Etat. Avec les films de Brooks, *Le Procès* est certainement le meilleur représentant de l'attitude démocrate qui fut longtemps celle de la M.G.M. Glenn Ford, coincé entre le Parti et Mc Carthy, se débat comme un beau diable, un bon petit américain libéral de gauche, pour maintenir ce qui lui semble l'essentiel. Scénario et dialogue bifurquent donc constamment : un coup à gauche, un coup à droite, non par prudence ou lâcheté (le film déplut finalement à tout le monde), mais par une volonté un peu naïve sans doute, un tant soit peu « Observateur » d'outre-Atlantique, de ne pas se laisser piéger. L'exposé demeure didactique, la chaleur brooksienne fait sérieusement défaut, mais on y gagne une sorte de froide lucidité que je nommerais volontiers brechtienne si le mot n'avait pas été un peu trop galvaudé. Mais c'est bien Brooks qu'évoquent ce souci d'objectivité qui fait exposer les thèses en présence par chacun des participants, et ce don de synthèse qui fait peu à peu approfondir, ainsi que dans l'admirable *Something of value*, une situation d'abord conventionnelle et mélodramatique, jusqu'à y retrouver et y faire tenir presque toute la réalité américaine contemporaine. Le dénouement lui-même, qui paraîtra sommaire aux Européens n'est pas non plus sans vérité, car c'est toujours le sursaut individualiste, la réaction de simple honnêteté de l'homme moyen qui sauvent les Etats-Unis de ses aventures périlleuses plutôt qu'un homme providentiel ou une grande levée collective.

Voilà donc, précédant *Anatomy of a murder*, un petit pas vers le grand cinéma de demain, qui sera objectif et synthétique, ou ne sera pas. — J. R.

Trois mesures pour rien

THE GIPSY AND THE GENTLEMAN (GIPSY), film anglais de JOSEPH LOSEY. *Scénario :* Janet Green. *Images :* Jack Hildyard. *Musique :* Hans May. *Interprétation :* Melina Mercouri, Keith Michell, Patrick McGoohan, Flora Robson, June Laverick, Lindon Brook. *Production :* Maurice Cowan. *Distribution :* Arthur Rank.

Il n'y a rien à dire sur Losey, sinon qu'il définit la notion même de mise en scène, chacun de ses films se voulant la modulation d'un vertige et son apaisement par l'organisation de l'espace et du temps. Il serait d'ailleurs malencontreux de commencer à parler de Losey à l'occasion de ce film, *Gipsy* (*The Gipsy and the Gentleman*), qui malgré des qualités certaines — mais mineures par rapport au ton général de l'œuvre — risque de fonder une connaissance ultérieure de celle-ci sur l'approximation et le malentendu. (Commencer à parler, dis-je, encore que l'on puisse bien prétendre là aussi que l'on a découvert Losey, et avec quel émerveillement, très longtemps avant moi...) Parler, bien sûr, il le faudra, quoique la parole devienne dérisoire, inutile paraphrase de l'évidence, devant cette conception totalitaire de la mise en scène qui entraîne une attitude totalitaire de la critique. Losey est, donc..., etc. Voilà de quoi irriter les esprits timorés qui diront : « Mais encore ? », comme si l'explication changeait quoi que ce soit à une affaire d'épiderme. Voyez, et vous comprendrez. Ou alors parlons d'autre chose; du scénario, du temps qu'il fait, de Bergman.

Quant à *Gipsy*... Losey nous a dit lui-même qu'il s'agissait d'une expérience, qu'il allait un peu au hasard; finalement l'expérience se révéla manquée. En outre, il rencontra des difficultés considérables avec la production : des scènes entières furent coupées auxquelles il tenait particulièrement; et il renie la totalité de la bande sonore, dont la musique surtout va à l'encontre de ce qu'il désirait. Il serait toutefois ridicule de prétendre que ce film est mauvais. Un minimum de rigueur dans le vocabulaire nous invite à préciser qu'un mauvais film de Losey est quand même supérieur à la plupart des films. Mais, singulièrement, celui-ci ne vaut que par des détails épars, des plans isolés, qui ne s'inscrivent pas dans une ligne de force par rapport à quoi l'ensemble doit s'ordonner. Voici un film éclaté, éparpillé dans diverses directions, qui ne

conserve de la mise en place loseyenne que l'apparence, courbe de violence parcourue de sursauts, de glissements en surface. Comme si dans le moule de ses créations antérieures, artificiellement reconstruit pour l'occasion, Losey avait coulé une histoire qui ne le concernait pas. Le décor même y vit d'une vie étrangère à l'action, plans d'eaux, de fougères, d'arbres, admirables de précision et de présence, véritable centre du film avec quelques intérieurs peuplés d'objets durs et précieux, amphores, marbres, cernés d'une couleur dense et lourde, deuxième terme et le seul accompli de l'équation dramatique à laquelle manque le premier.

Mélina Mercouri, la gitane, nous propose une image trop agressive d'emblée par son visage et par ses gestes, des yeux luisants trop semblables toujours à ceux d'un chat devant un espoir de souris, pour qu'un devenir tragique puisse modeler les lignes acides de son corps. Au gentleman, malgré des traits assez racés, préférons quelques instants de Patrick McGoohan dont le regard pèse, et détruit étrangement ce qu'il va quitter pour repartir vers un autre film que Losey peut-être a rêvé de faire. J'aime enfin cette scène obscure, éclairée de flammes, où dans l'angoisse de Keith Michell se déploie comme un serpent la jambe de la gitane dissimulée par un fauteuil.

Il faut donc voir *Gipsy*. Et il ne le faut pas. — M. M.

La belle équipe

LA GRANDE EPOQUE, montage de films comiques américains produits par Mack Sennett. *Commentaire :* René Clair. *Interprétation :* Mack Sennett, Charlie Murray, Louise Carver, Billy Bevan, Davis Morris, Andy Clyde, Edgar Kennedy, Kewpie Morgan, Madeline Hurlock, Charlie Chase, Will Rogers, Carole Lombard, Ben Turpin, Harry Gribbon, Harry Langdon, Jean Harlow, Laurel et Hardy. *Production :* Robert Youngson, 1959. *Distribution :* Cinédis.

René Clair, qui, naguère, parla si intelligemment de Chaplin (« *l'art de Charlot est si personnel que, s'il n'avait pas existé, le cinéma serait resté le même, mais nous, nous serions devenus différents* »), présente *La Grande époque* avec une discrétion un peu trop préméditée et un effacement un peu trop évident. Que n'a-t-il, tout au long de cette rétrospective d'anciens burlesques, laissé la parole à Mack Sennett, que nous avons ici la joie de saluer. En voilà un grand bonhomme et quelle équipe fut la sienne ! Comme il est égoïstement agréable de ne pouvoir s'empêcher de rire sans arrière-pensée à un spectacle dont presque tous les protagonistes sont morts, certains si tragiquement, certains si douloureusement, dans la misère et l'oubli... Si nous rions tant, c'est grâce au génie propre à chacun d'eux, à l'inquiétant somnambulisme de Langdon, à la philosophie candide de Laurel et Hardy, à la vitalité de Will Rogers. Grâce, certes, à l'enthousiasme déployé alors devant la caméra, merveilleux jouet nouveau et à l'allégresse communicative du cinéma naissant, mais aussi à quelque chose d'inexplicable, et, comme le dit Clair, à un secret perdu.

En quittant la salle, je trouvais trois autres justifications à mon hilarité. D'abord, les bandes de Mack Sennett ne duraient que de petits quarts d'heure, et point n'était besoin d'étoffer les éléments comiques ou de ménager des temps morts.

Ensuite, l'emploi constant du truquage permettait toutes les audaces, donc toutes les séductions. Enfin, *La Grande époque* constitue une sélection, ne retenant que des morceaux de bravoure. — F. M.

Humour très personnel

NEVER GIVE A SUCKER AN EVEN BREAK (PASSEZ MUSCADE), film américain d'Edward Cline. *Scénario :* John T. Neville et Prescott Chaplin, d'après la nouvelle d'Otis Criblecoblis. *Images :* Charles Van Enger. *Musique :* Charles Previn. *Interprétation :* W.C. Fields, Gloria Jean, Leon Errol, Butch et Buddy, Margaret Dumont, Susan Miller, Franklin Pangborn, Monna Barrie, Charles Lang, Anne Nagel. *Production :* Universal Inc., 1941. *Distribution :* Universal.

W.-C. Fields fut quelqu'un de très bien, c'est incontestable. D'abord, le personnage en lui-même est ébouriffant; trogne, bedaine et voix semblant issues de quelque infernal cartoon (on le voit parfaitement déambulant bras dessus, bras dessous avec Mister Magoo!)

Puis Fields, parallèlement aux Marx, sut renouveler le burlesque affadi du début du parlant en opposant au personnage principal classique, qui apitoyait et pour qui l'on frémissait, le héros agressif bien décidé à organiser lui-même les cataclysmes. Dans leurs respectives « grande époque », Fields fut moins profond que les Marx, ne s'attaquant, en fait, qu'aux *spectateurs*, ravageant les scenarii classiques et les mises en scène éprouvées, mais sans introduire dans ses satires la violence antisociale des trois frères. Mais, par la suite, les Marx choisirent de rester drôles tout en cessant d'être virulents. Plus noblement, Fields préféra risquer de moins faire rire plutôt qu'abdiquer un pouce de sa personnalité. Ce qui s'en suivit, *Passez muscade,* le démontre pleinement.

Le film est exceptionnellement intéressant, mais, malheureusement, plus intéressant à *étudier* qu'à voir. Le cas est rarissime et vaut d'être disséqué d'un film, non pas même fait pour un acteur, mais qui *est* cet acteur, qui ne vit que pour lui, par lui, en lui. Tout est sacrifié : cohésion, intrigue, vraisemblance, rôles secondaires, réa-

lisation et même — ce qui est infiniment plus grave — comique. Fields dédaigne d'amuser autrui et entend seulement montrer *de quoi, lui, il s'amuse*. Et sa forme d'humour est si personnelle, et son quant-à-soi le pousse à un tel paroxysme, qu'il est bien difficile au spectateur de rire avec lui. C'est un peu, toutes proportions gardées, Welles renonçant à conter clairement l'histoire qu'on lui confie, parce qu'il préfère la narrer à son goût. C'est estimable, dira-t-on. Mais *Passez muscade* est un film on ne peut plus estimable ! Courageux, insolite, attachant, remarquable au possible. Mais drôle ? — F. M.

Une fillette toute simple

THE DIARY OF ANNE FRANK (LE JOURNAL D'ANNE FRANK), film américain en CinemaScope de GEORGE STEVENS. *Scénario :* Frances Goodrich et Albert Hackett, d'après leur pièce tirée du livre « Anne Frank : le Journal d'une jeune fille ». *Images :* William C. Mellor et Jack Cardiff. *Musique :* Alfred Newman. *Interprétation :* Milli Perkins, Joseph Schildkraut, Shelley Winters, Richard Beymer, Gusti Huber, Lou Jacobi, Diane Baker, Douglas Spencer. *Production :* George Stevens, 1958. *Distribution :* Fox.

L'accueil glacé réservé au film de George Stevens ne fait pas justice à une bande trop longue certes, bourrée de facilités, mais plus qu'honorable. D'abord, le livre n'est pas aussi sublime que tout le monde a bien voulu le prétendre. Ensuite, l'adaptation théâtrale du tandem Hackett-Goodrich mérite toutes les critiques : que l'on s'extasie sur ce mélodrame trop bien agencé révèle seulement le mysticisme latent des foules modernes. Le plus grand tort de Stevens fut de ne pas tout reprendre à l'origine, de partir de la pièce et d'embaucher ses auteurs. D'où des personnages taillés au pochoir, bons ou moins bons, notamment l'odieux M. Van Daan, maman Van Daan, bouffie et sotte. Rien dans le journal original ne légitimait ces simplifications grossières. Anne Frank n'était peut-être qu'une fillette, mais pas idiote à ce point-là.

Ces réserves faites, une fois de plus reconnue l'incapacité de Stevens à travailler lui-même ses scénarios, le parti pris de la mise en scène est plus que sympathique. Il s'agissait de recréer un monde enfantin, de voir avec les yeux de l'enfance. Evidemment, Anne Frank américaine aurait facilement complété la famille March, telle que l'imagina Louisa M. Alcott. Cette vision familière détonnait forcément avec le tragique des événements vécus. D'où un double décalage entre Anne et ses partenaires, elle seule existant vraiment, et entre le monde d'Anne et la réalité de l'occupation. Tout le film, je crois, se ramène à la petite Anne, admirablement incarnée par Millie Perkins, héritière de cent comédies américaines. A aucun moment, cette Anne ne pose pour la postérité, son premier baiser avec Peter rappelle dignement ceux de tant d'autres timides jeunes filles américaines d'avant (et aussi d'après) la *beat generation*. Quand Anne, seule dans le petit grenier, regarde à travers le vasistas et que des mouettes volent dans le ciel, nous retrouvons au plus juste l'atmosphère du très pur *Man's Castle* de Frank Borzage, il y a un quart de siècle.

Un film américain sera toujours un film américain, un film soviétique toujours soviétique. George Stevens, héritier de Frank Capra (qui après guerre tourna son dernier grand film, *La Vie est merveilleuse*, avec les scénaristes d'*Anne Frank*), croit, comme Jean-Jacques Rousseau, à la bonté foncière de l'homme, il a volontairement terminé son film sur une phrase du Journal d'Anne ainsi conçue. A l'intérieur de ces limitations, Stevens a accompli sans faillir sa tâche, un peu écrasé par le CinémaScope. Sur le fond, il n'a probablement rien saisi de la véritable Anne Frank, de sa révolte latente. — L. Ms.

Pas beau du tout, ce Serge-là

SOUDBA TCHELOVIEKA (DESTIN D'UN HOMME), film soviétique de SERGE BONDARTCHOUK. *Scénario :* F. Chakhmagonov et Youri Loukine. *Images :* Vladimir Monarkhov. *Musique :* B. Bassner. *Interprétation :* Serge Bondartchouk, Zinaïda Kirienko, Pavlik Boriskine, Youri Averine. *Production :* Mosfilm, 1959. *Distribution :* Cinédis.

Faut-il être indulgent envers un film qui comprend en tout et pour tout trois beaux plans ? La course de la caméra à travers le champ de bataille et son brusque recul vers le ciel, qui découvre un immense champ de blé, font une très grande impression. Mais ils font de l'impression parce qu'ils sont rares. *Quand passent les cigognes* bâti tout du long sur des idées formelles du même acabit, nous faisait pouffer dans les dernières séquences. C'est bien d'avoir des idées comme celles-là de temps en temps, mais il ne faut pas abuser : c'est trop facile. N'importe qui peut en faire autant : d'ailleurs, ici, Monarkhov fait aussi bien que le *maître* Ouroussevsky. Le véritable art de la photographie est celui, bien plus subtil, d'un Decae, d'un Leavitt ou d'un Serafin.

Bondartchouk, en bon rat de cinémathèque, reprend dans les scènes du camp de concentration les figures de style et les cadrages-choc de *Metropolis*, qui sont d'ailleurs ce qu'il y a de plus contestable dans l'œuvre du grand Fritz. Je ne crois pas qu'il faille se formaliser de cette intrusion de la calligraphie dans un sujet combien pathétique en lui-même. Mais ce souci scolaire d'esthétisme ne cherche qu'à combler l'absence totale de sensibilité et d'humanité chez le réalisateur. Et, ce sera

là notre reproche essentiel, cet esthétisme est facile, laid et terriblement *putain*. *Destin d'un homme* est d'ailleurs un film pour festivals, puisqu'il a obtenu assez scandaleusement l'Epi d'or au Festival de Moscou aux dépens d'*India*.

La dernière partie, la plus importante et la plus difficile, le retour du prisonnier désabusé et sa reconquête d'un équilibre moral, est un lamentable fiasco; nos photographes ne réussissent jamais à mettre en évidence les sentiments les plus secrets de l'individu. Les acteurs sont assez naturels, mais nous ne croyons pas un instant à leurs tourment. Seuls les dialogues nous précisent de quoi il s'agit. Et, encore sont-ils terriblement confus, aussi confus que ce marxisme de pacotille qui garde encore la nostalgie du christianisme et se prend à évoquer le destin ! — L.M.

Et si le vampire était musulman?

CURSE OF THE UNDEAD (DANS LES GRIFFES DU VAMPIRE), film américain d'EDWARD DEIN. *Scénario :* Mildred et Edward Dein. *Images :* Ellis Carter. *Musique :* Erving Gertz. *Interprétation :* Kathleen Crowley, Michael Pate, Eric Fieming.

Pour peu qu'on ait vu *Dracula* et qu'on se rappelle l'admirable *Nosfératu*, les vampires ne présentent plus aucun secret. On sait maintenant tout d'eux : leur peur de la lumière du jour, leur sommeil diurne dans des cercueils, leur invulnérabilité devant les moyens habituels de destruction, la nécessité du pieu de bois pour les tuer, leur prédilection pour le sang frais des jeunes et jolies filles, leur terreur devant la croix... etc. Il devient même banal de voir aujourd'hui sur l'écran les cadavres sortir de leurs tombes et les belles femmes attirer les monstres. Devant l'ennui que dégageait le dernier Dracula, Domarchi avait essayé de lui trouver une signification politique et sociale, l'entrepreneur des pompes funèbres s'y appelant Marx.

J'avais fondé quelque espoir sur *Curse of the undead*. La transplantation du monstre, des montagnes d'Europe centrale dans les paysages du Far-West du dernier siècle, m'y incitait. Espoirs vite déçus. Le fantastique a encore plus besoin de rigueur et de logique que le quotidien ; et le film de Dein en manque. Il serait même tout à fait invisible s'il n'y avait pas une astucieuse référence au *Train sifflera trois fois*. Ici un pasteur a remplacé Gary Cooper et le bandit est mué en vampire invincible. Le pasteur ayant mis la croix de sa boutonnière sur sa cartouche, le vampire se désintègre. Pourquoi pas : il fallait bien finir d'une façon ou de l'autre. Mais une question angoissante se pose : quelle serait la réaction d'un vampire, par exemple musulman, devant le signe de la croix ? Je crois que ce problème peut ouvrir de nouvelles perspectives au genre. Je cède l'idée aux scénaristes hollywoodiens, d'autant plus volontiers qu'elle est d'un certain Richard Matheson, auteur d'une admirable histoire de vampires : *Je suis une légende.*

Les films d'épouvante font aujourd'hui si peu peur, qu'un cinéma américain n'a pas hésité à installer des fauteuils basculants ; lorsque le monstre apparaît sur l'écran, un système électrique communique une violente vibration aux fauteuils. Et les spectateurs frissonnent. Ainsi le but du genre est atteint. Qui dit mieux? — F.C.

Un peu d'air frais

THE WILD AND THE INNOCENT (LE BAGARREUR SOLITAIRE), film américain en Cinémascope et Eastmancolor de JACK SHER. *Scénario :* Jack Sher et Sy Bromberg. *Images :* Harold Lipstein. *Interprétation :* Sandra Dee, Audie Murphy, Joanne Dru, Gilbert Roland, Jim Backus. *Production :* Sy Gromberg, Universal International, 1958.

Qu'on nous permette, de louer ce westernet pour des raisons qui emprunteront peu à des considérations purement cinématographiques, si tant est que le cinéma doive être cinématographique. La photo de Lipstein est laide pour ne pas changer, les acteurs médiocres, le scénario boîteux, le film bon. Jack Sher, qui — fait assez rare à l'Universal, collabora au script et en est à son troisième essai (nous ne verrons point *Four Bright Girls*, 1956 et *Christmas in Paradise*, 1957, et ne vîmes point encore *Gulliver's Travels*, 1959), — adopte par parti pris la naïveté de son héros, un américain bien tranquille qui descend pour la première fois de ses montagnes vers ce havre de passions qu'est la ville, en compagnie d'une jeune fille qui débute à contrecœur dans le dancing local. Comme on ne saurait dire non à ce que Sandra dit, il repart chez lui avec elle. Pendant une heure, la caméra de Sher erre calmement parmi la petite ville, sans jamais donner aux divers incidents de relief dramatique, ce qui, au meilleur passage — la fête — nous surprend toujours agréablement.

Il y a là une fraîcheur, une liberté, voire un petit côté littéraire, mélange de moralisme et de naïveté, que j'aime. Sher est à peu près autant à Bartlett ce que Bartlett est à Boetticher, ou ce que Boetticher est à Mann, ou encore ce que Mann est à Hawks. On lui souhaite de progresser d'un cran par film. — L. M.

Ces notes ont été rédigées par FRED CARSON, LOUIS MARCORELLES, FRANÇOIS MARS, LUC MOULLET, MICHEL MOURLET, JACQUES RIVETTE et JEAN WAGNER.

FILMS SORTIS A PARIS
DU 23 SEPTEMBRE AU 20 OCTOBRE 1959

8 FILMS FRANÇAIS

L'Ambitieuse, film en Eastmancolor d'Yves Allégret, avec Andrea Parisy, Edmond O'Brien, Richard Basehart, Nicole Berger, Nigel Lovell, Jean Marchat, Denise Vernac, Reginald Lye. — Les seules ambitions de ce film étaient, semble-t-il, commerciales. Elles n'ont pas, semble-t-il, abouti.

Le Chemin des écoliers, film de Michel Boisrond, avec Françoise Arnoul, Bourvil, Lino Ventura, Alain Delon, Jean-Claude Brialy, Pierre Mondy, Paulette Dubost, Madeleine Lebeau. — Première adaptation fidèle d'Aurenche et Bost. Pour une fois, on aurait souhaité l'infidélité. Boisrond a définitivement pris la relève de Gilles Grangier.

Deux hommes dans Manhattan. — Voir critique de Jean Domarchi dans notre prochain numéro.

Enigme aux Folies-Bergères, film de Jean Mitry, avec Bella Darvi, Frank Villard, Yvonne Ménard, Linda Roméo, Jean Tissier, Jean Brochard. — Jetons sur ce pensum le manteau de Noé.

La Marraine de Charley, film de Pierre Chevalier, avec Fernand Raynaud, Anne Auberson, Pierre Bertin, Claude Vega, René Caron, Monique Vita. — Fernand Raynaud en jupons. Pour ceux qui l'aiment froid.

La Passe du diable, film en Cinémascope et en Eastmancolor de Jacques Dupont et Pierre Schoendoerffer. — Mauvais compromis entre l'anecdote lamorissienne et le pur documentaire. Il ne reste qu'un album de belles images.

La Sentence, film de Jean Valère, avec Marina Vlady, Robert Hossein, Roger Hanin, Béatrice Bretty, Lucien Raimbourg. — Film de productrice : un beau mais difficile sujet (la dernière heure de cinq condamnés à mort), gâché par beaucoup de mièvrerie et d'académisme. Il serait prématuré de juger Jean Valère sur ce premier essai.

La Valse du gorille, film de Bernard Borderie, avec Roger Hanin, Charles Vanel, Yves Barsacq, Jess Hahn, Michel Thomass, Suzanne Dehelly, Micheline Gary, Ursula Herwig. Moins bien venu que le précédent *Gorille*, tourné avec Ventura.

9 FILMS AMERICAINS

Anatomy of a Murder (*Autopsie d'un meurtre*). — Voir critique de Luc Moullet, dans ce numéro page 41.

Curse of the Undead (*Dans les griffes du vampire*). — Voir note de Fereydoun Hoveyda, dans ce numéro, page 61.

The Chaplin review (*La Revue de Charlot*). — Voir critique de Jean Douchet dans ce numéro, page 51.

The Horse Soldiers (*Les Cavaliers*). — Voir critique de Louis Marcorelles dans ce numéro, page 46.

Houseboat (*La Péniche du bonheur*), film en Vistavision et en Technicolor de Melville Shavelson, avec Cary Grant, Sophia Loren, Martha Hyer, Charles Herbert. — Comédie mièvre, alourdie de tirades pseudo-existentialistes. Cary Grant s'est trompé de film.

Imitation of life (*Mirage de la vie*). — Voir critique de Luc Moullet dans notre prochain numéro.

The legend of Tom Dooley (*Fais ta prière, Tom Dooley*), film de Ted Post avec Michael Landon, Jo Marrow, Jack Hogan. — Western de série Z, tel qu'on n'en avait vu depuis longtemps. La seule idée est dans le titre.

The Matchmaker (*La Meneuse de jeu*), film en Vistavision de Joseph Anthony, avec Shirley Booth, Shirley McLaine, Anthony Perkins. — Cette pièce au sirop d'orgeat n'est pas la meilleure de Thornton Wilder. Malgré la présence de Shirley McLaine et Tony Perkins, la niaiserie le dispute au conformisme.

Some Like it Hot (*Certains l'aiment chaud*). — Voir critique de Jacques Doniol-Valcroze, dans ce numéro page 49.

The Wild and the Innocent (*Le Bagarreur solitaire*). — Voir note de Luc Moullet, dans ce numéro page 61.

3 FILMS ANGLAIS

Floods of fear (*Froid dans le dos*), film de Charles Crichton, avec Howard Keel, Anne Heywood, Cyril Cusack, Harry H. Corbett. — Au milieu des inondations, deux forçats évadés et une pure jeune fille. Commence comme un Hitchcock d'il y a vingt-cinq ans, mais dégénère au bout d'un quart d'heure en hypomolinaro.

The Thirty Nine Steps (*Les trent-neuf marches*), film en Technicolor de Ralph Thomas, avec Kenneth Moore, Taina Elg, Barry Jones, James Hayter. — La photo est bonne. Ralph Thomas se contente de reprendre tous les effets d'Hitchcock en les affadissant.

Yesterday's Enemy (*Section d'assaut sur le Sittang*), film en Megascope de Val Guest, avec Stanley Baker, Guy Rolfe, Leo McKern, Gordon Jackson. — Second remake, par le même Val Gusest, de *La Rivière Kwaï*.

2 FILMS ALLEMANDS

Die Trapp familie in Amerika (*La famille Trapp en Amérique*), film en Eastmancolor de Wolgang Liebeneiner, avec Ruth Lewerik, Hans Holt, Josef Meinrad, Wolfgang Wahl. — Film pour enfants, pour le moment à son second épisode.

Du gehörst mir (*Ton corps m'appartient*), film de Wilmsten Haaf, avec Barbara Rutting, Peter van Eyck, Helmut Schmid, Erica Beer. — Nos correspondants permanents au Midi-Minuit ont failli ce mois-ci à leur tâche, découragés par la laideur des photos. Nous nous en excusons auprès de nos lecteurs.

2 FILMS ITALIENS

Europa di notte (*Nuits d'Europe*), film en Technicolor de Alessandro Blasetti avec Carmen Sevilla, Henry Salvador, Les Platters, etc. — Une suite d'attractions des cabarets les plus courus, qui ne nous incite guère à déserter les salles obscures.

Ossessione (*Les Amants diaboliques*). — Voir critique de Fereydoun Hoveyda dans ce numéro, page 54.

2 FILMS SOVIETIQUES

Deux heures en U.R.S.S., film en Kinepanorama et en Sovcolor de Romane Karmen. — *Ex aequo* avec le Cinerama pour le fond, la forme et la technique. Les couleurs ne valent pas les couleurs américaines.

Soudba Tchelovieka (*Destin d'un homme*). — Voir note de Luc Moullet dans ce numéro, page 60.

1 FILM SUEDOIS

Ansiktet (*Le Visage*). — Voir critique de Philippe Demonsablon, dans ce numéro, page 45.

LES CAHIERS DU CINÉMA

ont publié dans leurs précédents numéros :

ENTRETIENS

Le Gérant : Jacques Doniol-Valcroze
Imprimerie Centrale du Croissant, Paris — Dépôt légal 4e trimestre 1959

CAHIERS DU CINÉMA

Revue mensuelle de cinéma

Rédacteurs en Chef : JACQUES DONIOL-VALCROZE et ERIC ROHMER

●

●

Prix du numéro : **300 Frs** (Etranger : **350 Frs**)

Abonnement 6 numéros :		Abonnement 12 numéros :	
France, Union Française . .	**1.700 Frs**	**France, Union Française . .**	**3.300 Frs**
Etranger	**2.000 Frs**	**Etranger . . . .**	**3.800 Frs**

Etudiants et Ciné-Clubs : 2.800 Frs (France) et 3.200 Frs (Etranger).

●

Adresser lettres, chèques ou mandats aux **CAHIERS DU CINEMA,**
146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY. 05-38).
Chèques postaux : 7890-76 PARIS

●

Les articles n'engagent que leurs auteurs. Les manuscrits ne sont pas rendus.